RIVISTA

Teatrale Italiana

(D'ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno I. Volume I.

ITALIA, 1901.

INDICE DEL PRIMO VOLUME

La “ Rivista Teatrale Italiana „

Mi è parso che in Italia, dove sono cultori insigni d' arte teatrale, manchi una *Rivista*, che, tenendosi estranea a qualsiasi interesse peculiare privato, illustri il teatro in quanto gli concerne per vita, arte, scienza, letteratura, critica, storia, cronaca aneddotica, economia, educazione sociale, diritto e giurisprudenza. Il teatro, quale lo definisce Wagner, è il concorso di tutte le arti; e noi che balbettiamo con fierezza le parole dei grandi, osiamo aggiungere che lo crediamo un mondo nel mondo.

È vero che esistono pubblicazioni in cui si discorre di teatro, ma esse o hanno carattere di semplice cronaca, o, nella loro moltitudine, hanno attribuzioni speciali: curano cioè, o la scena lirica o la drammatica; novantanove volte su cento, sostengono le idee degli editori e delle agenzie di cui sono l' organo. Nè riempie la lacuna, che si propone di riempire la nostra *Rivista*, il concorso prezioso che dànno al teatro le Riviste letterarie e i giornali politici. A questi, dato lo spirito moderno del giornale, per le ragioni sempre più incalzanti dello spazio, a quelle per la grande varietà degli scritti di cui si arricchiscono, manca l' opportunità di riunire in un tutto armonico, nell' intento di agevolare la ricerca agli studiosi della materia, le idee che come scintille di fuoco vivo scaturiscono dalla viva battaglia che si combatte nel teatro. Il teatro d' un tempo febbrile come il nostro, non può non avere un proprio organismo letterario di speciale vigore battagliero. Ma nel combattimento libero, disinteressato, audace, quanti lavoreranno in questa *Rivista* avranno nel cuore e negli scritti, come suprema guida delle loro azioni, la legge alta e nobile della cortesia: un istituto, questo, che in Italia, anche nelle discussioni d' arte, si vorrebbe quasi annullare, e che noi, per ciò che ci compete, con cura di proposito deciso, vogliamo instaurare. È stomachevole lo spettacolo che da qualche tempo offre certa critica, pur di far rumore intorno a se stessa, accogliendo l' opera eroica di rispettabili lavoratori a suon di contumelie; poichè, in questi giorni nostri, chi in Italia resiste alla lotta e continua a produrre dal proprio ingegno, è un eroe! Noi vo-

gliamo che la critica correggendo incoraggi, che dicendo la verità — la santa, utile verità—non insulti. Quindi non in queste pagine si ricerchi dagli amatori di scandali la pomposa vanità delle filippiche irriverenti o demolitrici. Noi vogliamo che il pubblico non rimanga estraneo ai cosidetti misteriosi penetrali del maggior tempio sacro alle muse; alla vita di quest' arte, condannando le turpitudini che si compiono in suo nome, abbiamo sempre viva speranza ch' esso partecipi con più benefica larghezza e realtà; il nostro miraggio è che idealmente gli artisti e gli spettatori si valgano, si completino a vicenda, nel comune entusiasmo per la scena teatrale.

Questo, in modo assai più breve, che qui, adesso, non mi sia riuscito di fare, visitandoli nelle rispettive loro dimore, io divisai e dissi a molti amici, maestri e colleghi nel lavoro del teatro. Quale l' accoglienza fatta al mio progettino, nonostante qualche riserva e qualche rinunzia? La costituzione d'una " Società in accomandita per azioni „ tra cultori d'arte teatrale, il cui programma è stato approvato da tre competenze indiscusse: i professori Serafini, Orilia e Lauria; e la pubblicazione di questa *Rivista*. Per amor di chiarezza, prima che chiuda questo mio indispensabile proemietto, che è pieno di gratitudine per quanti con slancio generoso, di cui io so e voglio inorgoglire, mi hanno aperto il cuore e stesa la mano per aiutarmi, e pienissimo di speranza e di fede nell' accoglienza che i lettori d' Italia faranno a questa pubblicazione utile, onesta ed indipendente, voglio riprodurre il primo articolo del programma sociale così doviziosamente sottoscritto, che è come la sintesi del nostro ordine di lavoro: " I sottoscritti si fanno " promotori di una Società in accomandita per azioni, con prima sede " in Napoli, allo scopo di provvedere alla pubblicazione di una rivista " teatrale che s' intitola: **Rivista teatrale Italiana**, e che avrà per " oggetto d' illustrare il teatro in tutte le sue parti, di sostenere ed " incoraggiare la produzione artistica italiana, d' indicare quale di quella " straniera sia degna di essere importata sulle nostre scene, di prov" vedere al prestigio morale della grande famiglia degli artisti, di stu" diare i problemi economici più urgenti di questa famiglia, di dar po" sto a questioni giuridiche implicanti la vita e le azioni teatrali, ecc. „

Ed ora potrei dire: " *Messo t' ho innanzi: omai per te ti ciba* „ ma non lo preferisco. Per quanto poeticamente bella, nel caso presente l' espressione saprebbe d' ingenuo e di retorico. Io voglio dire invece: *Rivista* " messo t' ho innanzi „ ma la tua vita prospera sarà assicurata e per lungo tempo, quando chi si è impegnato per te non indugerà, nè pure per un istante, a compiere il dover suo.

In questo fatto ho tutta la fiducia mia.

Gaspare di Martino

Carlo Goldoni

GIACINTO GALLINA

EPILOGO

La scena dei CHIASSETTI. In fondo il busto di Carlo Goldoni sopra di un piedistallo. La scena è ornata di fiori.

SCENA UNICA

MOMOLO *e* LUCIETA, *indi, a tempo, gli altri personaggi*: SIOR LUNARDO, CECILIA CALANDRINI, LUGREZIA, MARCOLINA, NICOLETO, FILIPO, CHECCHINA, CHIOZZOTTO, ZANETA, PANTALON, ALBERTO CASABONI.

MOMOLO (col solito brio)

Me racomando che no se incantemo. Polonia ga a so disposizion tuti i mercanti, i osti, le locandiere, le camariere, le massere che la vol: diseghe dunque che la parecia la cena in regola, da farghe onor. Vu ste atenta che qua drento in sta camara no vegna che quei che parla el nostro lenguazo. Da brava feve onor, Coralina ! Saldi le se ferma, volevo dir Lucieta.

LUCIETA

Lucieta o Coralina za xe istesso. El se figura se no starò atenta a tuto ; se trata de quelo che m' ha volesto tanto ben... specialmente co 'l gera zovene... dele matae el ga fato per mi.

MOMOLO

Eh ! Savemo tuto siora si... e ste cosse...

LUCIETA (verso la scena)

Oh ! Sento a tambascar, par che i scomincia a vegnir.

SIOR LUNARDO (entrando)

Bravo dasseno, sior Momolo! Ve par ben fato de invidar un galantomo a portar le so done dove, vegnimo a dir el merito, ghe xe dei omeni?

MOMOLO

Nol se spaventa, sior Lunardo; el vedarà che semo tuti in famegia.

VOCI DALL' INTERNO

LUCIETA

Tanto de famegia che za i scomincia a far barufa, no 'l sente?

CECILIA CALANDRINI (entra)

SIOR LUNARDO (vedendo Cecilia)

Slarghè el porto che vien una nave.

CECILIA (a Momolo)

No me saria mai aspetada un afronto simile. A una dona dela mia sorte! Invidarme a una cena e po farme trovar co sta sorte de zente.

LUGREZIA (entrando)

Cossa intèndela de dir, parona! Mi son una dona onorata, una dona da ben che pol star al pari de chichessia.

CECILIA

Se fussi una dona onorata. no riceveressi de scondon i omeni maridai.

LUGREZIA

Xela anca ela una gelosa come la muger de sior Boldo. In scondon da mi no ghe vien nissun. Tuti sa che siora Lugrezia fa dei piaceri col so pegno relativo... e che al caso la xe bona de dar tre numeri securi. Co so mario sarà in boleta per i so caprici, invece che dal barba la me lo manda che procurarò de darghe un terno.

MOMOLO

Saldi le se ferma, so un povar'omo, e se la vol colocar ben un terneto, la ghe lo favorissa a sto bon puto.

CECILIA

S'el crede che la meta via cussì, el fala de grosso. Cecilia Calandrini in sto paese la xe qualcossa, la pol qualcossa e nissun ga mai sapà sui pie.

LUGREZIA

Oh cara! o che te vustu?

LUCIETA

Deboto la me fa vegnir su el mio mal!

MARCOLINA (entra)

SIOR LUNARDO

Vegnimo a dir el merito, la fenimio, parone?

MARCOLINA (entrando)

Se cria anca qua? So scampada da mio missier per star un poco in pase e no go vogia de sentir altri criori.

NICOLETO (si ferma sulla porta timidamente)

MOMOLO

No la dubita, siora Marcolina! ...e sior Todaro nol xe vegnuo?

MARCOLINA

Adess' adesso el capitarà...

SIOR LUNARDO

Vado mi a dirghe che nol vegna...

MOMOLO

Sior Lunardo, no 'l se fazza nasar ...l'aspeta un fiatin...

NICOLETO

El lo lassa andar, sior Momolo... che gavarò manco sudizion.

MOMOLO

Oh! Nicoleto...

SIOR LUNARDO

Cossa ve intendaressi, sior sporco?

FILIPO (entra)

NICOLETO

El ghe somegia tuto a mio santolo, quel che ga sposà la mia morosa de cale de l' oca. Sti veci a sentirli i xe senza macula e po invece i ga le so tatarete, le so machinete, le so scondagnete pezo de nu.

FILIPO

Bravo, sior Nicoleto!

NICOLETO

Oh! sior Filipo, no 'l creda de mincionarme. S' el xe morbinoso lu, go del morbin anca mi, da che mia siora mare m' ha dà la novizza.

SIOR LUNARDO

Un altro cuco!

MOMOLO

Quieteve, sior Lunardo. No lo conossè? El xe Filipo, vostro parente anca lu, capo de una società de zente da ben, de cortesani che ghe piase i so pacieti e che xe conossui da tuti per zente de morbin.

CHECCHINA e CHIOZZOTTO

(entrano durante il discorso di Momolo)

CECILIA

Pazienza questo... ma semio parenti anca cole mugier dei pescaori?

CHECCHINA

Comodo parona, voravela contrariare? A pena ricevuo l'invido de sior Momolo semo vegnui da Chiozza a svolando, perchè gavemo de l'amor e dela riconoscenza per paron Carlo che n' ha fato barufanti si, ma boni, semplici e valenti.

ZANETA (entra)

CHIOZZOTTO

Oh brava! Faghe una renga ti; se no, so bon de farghela mi e de farli taser quanti che i xe.

CECILIA

Passo per le chiozzotte, ma anca le massere po...

LUGREZIA

In questo po, la ga rason...

ZANETA

Chi crèdele che sia? Se no le sa chi son
Ghe lo farò saver — ghe lo dirà el paron.
El paron che me tien come una so sorela,
Che in casa el m' ha arlevà, se pol dir da putela,
Che mai no 'l me rimprovera, che mai no 'l me strapazza,
Voi ch' el sapia l' afronto che ho vuo da sta petazza.

MOMOLO (calmando, assieme agli altri, le donne)

A monte! a monte! Almeno per un momento scordeve el temperamento e i difeti ch' el v' ha dà lu metendove al mondo, e lassè che vegna a gala soltanto quela bontà che el v' ha infuso a tuti e che xe el secreto dela vostra eterna zoventù. Rusteghi, brontoloni, superbi, avari, spendacioni, puntigliosi, fastosi... in fondo in fondo semo tuti boni... Vèdelo sior Lunardo che semo proprio in famegia?

PANTALON e ALBERTO CASABONI

(entrano alla fine del discorso di Momolo)

PANTALON

Coss' è paroni? Cossa pàrleli de esser in famegia, se no ghe xe el povero vecio Pantalon? Le podeva aver la bontà de aspetarme un momento, cancarasso! So pien de schinele e le scale me pesa.

CECILIA

Oh! a lu po ghe disemo che qua no 'l ga da far gnente: perchè le mascare quelo là (mostra il busto del Goldoni) le ga cassae via, e co nu, no le ghe entra.

SIOR LUNARDO

Vegnimo a dir el merito, mascare no.

NICOLETO

Abbasso le mascare.

TUTTI (meno Pantalon e Alberto)

Gnente mascare! Via le mascare!

PANTALON

A mi mascara? Mascara a Pantalon dei Bisognosi che strussia e ranca da seculi secolorum per mantegnir onoratamente la famegia e el casato? A Pantalon che pianze col popolo, che ride col popolo e che cerca de conservarghe quel gran de bon senso, che ghe fa tor co filosofia le malore? mascara a Pantalon che xe ridoto pele e ossi, che xe sempre più disparà... ma che paga sempre e tuti? Se porto sto costume, xe perchè so afezionà ai sistemi antichi e se go el muso tento, xe perchè lavoro! No abiè paura che le vere mascare sta benon, dove che le xe e no le se sogna gnanca de vegnir fra de vu: no le gavaria gnanca più nè el vestito, nè el volto. Le xe in incognito un poco dapertuto e le fa boni afari megio che sul teatro. — Siori martufi, adesso me conossè, ah! paroni? Ver-

gogneve d'averghe fato sto insulto al povaro vecio che xe co-streto a puzarse al brazzo de l'avocato venezian, unica so colona, da tante batoste che ga tocà.

LUCIETA

A brazzo de un avocato! Un bel sostegno, no fazzo per dir, povaro sior Pantalon!

PANTALON

Siora sempia, no savè che questo xe un avvocato a imagine sua?

ALBERTO

No 'l ghe bada e el gabia fede in chi xe pronto a sostener qualunque impegno per la giustizia, per i amici, per la patria. Se tuti i me coleghi nel mondo vero somegiasse al modelo ch' el ga fato de mi, le cosse no andaria tanto a roverso come che le va.

FILIPO

Ma digo, Momolo; m' avè dito che doveva esserghe una cena e qua no vedo principio.

MOMOLO

Saldi le se ferma, compare morbinoso. La cena xe drio a pareciarla Polonia. Saremo centenera e centenera de tipi; go mandà l'invido da tute le parte e no ve dubitè che ghe sarà de quel friulan dei nostri tempi. Ma go volesto che prima de cena se trova qua quei che iera, se pol dir, i so fioi predileti, quei che parla l' istesso lenguazo, per darghe un saludo anca nualtri che semo crature soe.

PANTALON

Scusè, compare Momolo! Percossa seu andà a invidar tuta quel' altra zente? No bastemo nualtri per testimoniar la so grandezza?

MOMOLO (scherzando)

Tasi... che se el fusse al mondo, no ghe serviressimo gnanca per concorer al premio governativo, perchè parlemo in venezian!

ALBERTO

E no i sa quei siori che el dialeto rispeto ala lingua xe come un fiume picolo che buta le so aque in uno più grando?

PANTALON

Giusta la xe.

FILIPO

Da resto gavè fato ben a invidar anca i altri: più zente e più alegria; s'el ghe fusse, el saria contento anca lu, che ghe piaseva le compagnie alegre, i chiasseti e i spasseti e i pacieti...

PANTALON

Cussì m'avèsselo badà a mi e no fùsselo andà in Franza.

MOMOLO

Caro Pantalon... lo spaventava... la veciaia e zogando a tresete... ghe falava sempre i danari.

LUGREZIA

Avendo savuo a tempo, gavaria dà mi da cavar tre numari securi.

NICOLETO

Cara ela, la me li favorissa a mi che go da metar suso casa.

LUGREZIA

Per vu no i val, ma a lu i ghe andava de petacio. El doveva zogar quelo che fa genio, virtù e bontà.

MOMOLO

Saldi le se ferma, siora Lugrezia. Questi no xe i terni da darghe ai galantomeni... perchè no i vien fora de sicuro. —

In fondo po xe sta megio che i paruconi l' abia lassà andar via. El ga messo al mondo dele altre crature imortali.... e el xe sta colocà a fianco de Molière. Sentirè quel che ne contarà in proposito quel burbero de sior Geronte e quel ludro fastoso del conte de Casteldoro.

PANTALON

E mi te posso dir che dopo un secolo e mezzo, poco tempo fà, Carlo Goldoni ga trionfà anca a Vienna... e sior Lunardo e la Checchina ve podaria dir le feste che i ga fato a l'arte del nostro gran pare. Viva Goldoni! i zigava per todesco... e a mi quei zighi m' ha comosso le vissare.

MOMOLO

Si, viva Goldoni! disemo anca nu altri e no solo al creator del teatro italian, ma a l' omo che ga elevà la bontà a l' altezza del genio. Scritural a Chiozza in mezzo a povara zente, o mestro dele sorele del re nela prima corte del mondo, lu conserva l' istessa indulgenza tanto per i difeti dei pescaori e dele donete, quanto per i vizi dei grandi. — A otanta e più ani, dipingendo sè stesso nele so memorie, el ga l' istessa vena limpida, fosforescente, piena de sal, come quando a quaranta ani el creava i so capolavori. Amigo de zentilomeni veri de spirito e de bon gusto, no 'l se ne desmentega uno che gabia fato del bene; e el se scorda fin i nomi de quei che ga fato del mal. — Tipo vero schieto, del cortesan venezian, el se vanta de no esser sta mai cortigiano in corte... e in mezo a tute le traversie dela so vita, sia bonassa o sia tempesta, no 'l perde mai quel soriso che xe la so forza, che xe el secreto per cui el n' ha messo al mondo.

LUCIETA

Tuto va ben, ma andando al struco po de sta gran bontà, de sta filosofia, no 'l ga minga avuo lu el merito principal.

GLI ALTRI

Come? Chi l' avuo?

LUCIETA

Povare done! Eco come che semo tratae nualtre dal mondo! Chi ga avuo el merito principal? Siora Nicoleta, siori sempi (suono di campanello). Ma i sona... sarà i pezzi grossi dela compagnia... li porto da siora Polonia. (via)

MOMOLO

La ga una lengua sacrilega culia, ma stavolta la ga imbrocà giusto. E a dir la verità, se Carlo xe nostro pare, Nicoleta de conseguenza xe nostra mare. Figureve ch' el gavesse avuo una dona... de quele che m' intendo mi... saldi le se ferma che no fazzo nomi... nissun de nualtri saria vegnuo a l'onor del mondo. Povara dona, siestu benedeta! Tra i alti e i bassi della fortuna, in mezzo ogni sorte de dispiaceri, no la ga avuo che un solo scopo: consolar el so Carlo. E quante volte la ga serà un ocio su certi scapuzzeti ch' el faceva. Lucieta pol dir qualcossa in proposito. Se xe vero che i posteri ghe vol ben a Carlo Goldoni, i ga da ricordarse e de amirar so muger come la so vera ispiratrice: esempio lampante che la dona xe la luse che ilumina la strada al genio.

LE DONNE (approvano)

PANTALON

Gran politicon sior Momolo! Ma sta volta el l'dita ha giusta

MOMOLO (con brio)

E posto che gavemo ricorda Nicoleta ne l'intimità dela famegia, consacremo un pensier a chi ga fato riviver el nostro Goldoni, tal e qual come l'avemo conossuo nu: a Paolo Ferrari. E se l' idealità de sto povaro mondo trova in un altro logo degno compimento, el so spirito lo ga zerto trovà, incontrandose con quelo de Carlo Goldoni. — Soridine sempre, e tutela sta arte, che xe stada el to martirio e la to gloria. I tempi xe cambiai, no ghe xe più nè le fiabe nè le mascare; ma la guera al bon senso, al bon gusto, ala verità vien fata anca adesso in altre maniere e forse co più acanimento. Guida ti la barca; se no, andaremo tuti in fondo.

LUCIETA (entra con brio)

Quanta zente, crature! Ghe ne xe de tuti i segnati: dotori, avocati, spizieri, conti, marchesi, signori, disparai, veci, zoveni, maridai, scapoli, cussì e cussì!

MOMOLO

Che i vada da Polonia, che i se meta a tola. — Nualtri, prima de andar, diremo ancora una volta: Gloria a Goldoni! Davanti al simulacro del Maestro l'omagio dei scolari; ma qua no ghe xe maestro, perchè el genio no ga scolari. El genio pènetra nei più rimoti nascondigli del cor e el rivela l'omo a l'omo co un' arte che no se insegna. Avanti a l' imagine del genio dunque l' entusiasmo de tuto un nobile popolo che sente la gratitudine per una dele so glorie più pure e più feconde. Gloria a Goldoni!

L' *Epilogo* che vien stampato ora la prima volta per gentile concessione del signor Enrico Gallina, fu composto lì per lì dal grande Giacinto a Monza nel 1893 sui primi del febbraio e, come ci attesta la data apposta al copione, che ho avuto sott'occhio, fu finito proprio il 5 febbraio; nel qual giorno la Compagnia Goldoniana assieme al suo " poeta „ si recava a Venezia, appunto per partecipare alle feste del centenario goldoniano. La sera del 5 il Gallina assistètte alla conferenza sul Goldoni che tenne il prof. Galanti nel Liceo Marcello, e fu anzi fatto segno di speciali applausi; e gli applausi furono ancora maggiori la sera seguente nella quale l' *Epilogo* fu rappresentato al Teatro Goldoni.

Giacinto Gallina, il quale così profondamente sentiva l' arte ed aveva tanto rispetto per lei, non compose mai (se si eccettui qualche *Addio* per l' ultima serata di stagioni fortunate) lavori d' occasione, ed anche l' *Epilogo* non può dirsi, in stretto senso, improvvisato, perchè è una manifestazione concreta e un sapido frutto dell' ammirazione sconfinata e dello studio amoroso che Egli dedicò, sin dai primi suoi passi nell'arte drammatica, a Carlo Goldoni.

Ho, con reverente cura, riprodotto l' *Epilogo* tale e quale fu recitato, tenendo ferme le correzioni e le omissioni che appariscono fatte dall'autore sul copione, trascritto da altra mano d' in sull' originale autografo che è ora in possesso del signor cav. prof. Luigi Rasi.

I personaggi goldoniani che il Gallina ha con tanta fedeltà e vivezza rimessi in scena, appartengono alle commedie più note del Goldoni. Tuttavia

non sarà inutile di stabilire lo stato civile d'ogni singolo; ed approfitterò insieme per aggiungere a ciascuno tra parentesi il nome dell'artista che lo sostenne. A festaiolo non poteva venir scelta persona migliore di ***Momolo*** (F. Benini), ***mangaraaro***, il caro e simpatico ***cortesan*** di ***Una delle ultime sere del carneval a Venezia;*** nè ad una festa poteva mancar ***Filipo*** (Bianco), uno de ***I morbinosi***. Per fortuna, de ***I quattro rusteghi*** è capitato il solo ***Sior Lunardo*** (Sambo) e dal ***Sior Todaro brontolon*** sono stati mandati sinora ***Marcolina*** (E. Foscari) e ***Nicoleto*** (Conforti). ***Checchina*** (A. Dondini) e un ***Chiozzotto*** (A. Brizzi) portano con sè una ventata de ***Le baruffe chiozzotte;*** e qualche po' di ruggine de ***Le donne gelose*** si trascina dietro quella faccendiera di ***Lugrezia*** (L. Benini-Sambo). Più seria del solito, forse perchè compresa della gravità del momento, è ***Lucieta*** (L. Zanon-Paladini), la vispa e pettegola cameriera de ***La casa nova***. Sempre invece piena di fumi si conserva la sua padrona ***Cecilia*** (E. Fabbri-Gallina). Ma da vera " massera " è l'ultima a rimbeccare ***Zaneta***, la quale si serve dei versi che dice la sua compagna ***Gnese*** nel ***Le massere*** (atto I, scena IV). ***Alberto Casaboni*** (Giardini), ***L'avvocato veneziano*** incorrotto, si raccomanda meglio d'ogni altro ad accompagnare il vecchio e buon ***Pantalon*** (E. Gallina) che direi esser nell' ***Epilogo*** non un semplice personaggio goldoniano: egli è qualcosa di ben più alto, è l'incarnazione stessa dello spirito veneziano e insieme simboleggia la gloriosa tradizione del teatro dialettale di Venezia.

Le parole colle quali ***Momolo*** accenna al concorso governativo, sono delle poche, che il povero Giacinto scrisse dolendosi che la sua opera artistica non venisse apprezzata. Al concorso governativo non era stata ammessa ***Serenissima***, quasi non fosse commedia italiana. Ma in Lui non era già i risentimento dell'ambizioso deluso, bensì il dolore dell'artista offeso.

Pantalon poi ha ben ragione di ricordar Vienna. Chè la Compagnia Goldoniana fu l'unica delle italiane invitata a recitare nel teatro dell'Esposizione musicale e drammatica, tenuta a Vienna nel 1892. Essa vi diede sette recite dal 4 al 10 luglio. La compagnia fu applaudita, Ferruccio Benini ebbe lodi straordinarie dalla critica, le commedie di Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico piacquero immensamente, ma sopra tutti trionfò veramente Carlo Goldoni del quale furono recitate le commedie ***I rusteghi*** (4 luglio) e ***Le baruffe chiozzotte*** (6 e 10 luglio).

A. Gentille

Le bozze di stampa di questo gioiello di GIACINTO GALLINA sono state rivedute anche da RICCARDO SELVATICO, al quale ci siamo rivolti per amore di scrupolosa esattezza tipografica.

UN GRANDE ARTISTA

Vidi anni sono, in piazza Milano a Torino, un burattinaio dell'antico stampo, uno degli ultimi maestri della grande arte piazzaiuola.

Non era giorno di mercato, e pure trovai davanti la baracca del burattinaio una tal folla, e di gente adulta, che mi toccò, per venti buoni minuti, sentire il dramma a occhio, tanto era largo il circolo degli ascoltatori. E quando girava il piattino per la questua, i soldi e anche doppi, fioccavano allegramente, senza contare il getto concentrico che seguiva a più rari intervalli. Ho in mente quello spettacolo come cosa di ieri. La baracca è forse più sdrucita delle solite e più piccola; le quinte non hanno peso alla base che le distenda e le mantenga in una relativa stabilità. La prima quinta rappresenta il solito panno che vuol essere porpora a gran piegoni, la seconda rappresenta un albero. Dico un albero, sulla fede di un signore dei posti distinti cui mi trovai vicino, quando, dopo mezz' ora di spintoni, mi riuscì di guadagnare la seconda fila, ed egli stava nella prima. Doveva essere un abbonato perchè non lo vidi mai sborsare quattrini: portava orecchini di ciliege vere e gli pendeva dalle spalle sulla schiena, un cervo volante di carta.

Invoco la sua autorità, perchè mi parve espertissimo di cose teatrali; raccontava i fatti drammatici prima che seguissero, e annunziava i personaggi prima del loro apparire. Quando gli domandai che cosa rappresentasse la seconda quinta, mi rispose: " Un albero " in tono così sicuro e così maravigliato della mia domanda, che io mi vergognai di averla fatta. Del resto, non era nè una casa, nè una colonna della sala del trono, nè una rupe; potea benissimo essere un albero. Un albero che svettava dalle radici invece che dai rami, ma il mondo rappresentato su quelle scene procede a rovescio del nostro; la giustizia vi è assoluta e speditiva, la povera gente ha sempre ragione, gli

usurai sono spennacchiati, i liberi cittadini arrestano i carabinieri, i malandrini avvertono le loro vittime del colpo che stanno tramando, i re comandano; è ben giusto che nell' ordine naturale accada quello che accade nell'ordine sociale, e che l'invertimento dei fenomeni fisici prepari, accompagni e faccia credibile quello dei fenomeni morali.

Questo superbo spregio della verosimiglianza negli apparati scenici è comune a quasi tutti i teatri piazzaiuoli, ma da qualche anno in qua esso contrasta col loro repertorio, che va facendosi ordinato e sensato. I burattini si sono messi a recitare in piccolo le stesse commedie che gli attori recitano in grande; commedie a intreccio, a tesi, colla loro brava preparazione, cogli spedienti giustificativi, colle tirate, coi pistolotti, colla catastrofe. Che rimane allora della superiorità dei fantocci di legno?

Il gran merito del mio magistrale burattinaio sta in ciò: che il suo repertorio seguita ad essere deliziosamente assurdo, e i suoi personaggi interamente sciolti da ogni vincolo di logica o di ragione.

I fatti seguono, impensati, imprevisti; la commedia ha la maravigliosa ampiezza di un' azione che non comincia e non finisce. A qualunque momento del dramma, lo spettatore tardivo arriva in tempo; ogni scena diverte ed interessa per se stessa, non in ragione delle scene che la precedettero, non in vista delle seguenti. Perchè mai ora entra il re, o il frate, o Guerino il Meschino, o la strega, o il diavolo, o il brigadiere francese? Chi lo sa? Chi lo domanda? Entrano: hanno per esistere la suprema ragione dell'esistenza. E parlano subito come se il pubblico conoscesse i fatti loro, e avvertisse la trama invisibile che collega l' azione dell' uno a quella dell' altro. Escono come sono entrati, eroicamente impassibili nella loro assurdità. Dato un tale procedimento artistico, l' azione del dramma si può protrarre all'infinito. Il nostro burattinaio però la spezza in certi periodi ritmici, sensibili soltanto ai più pazienti spettatori. È la teoria dei ricorsi applicata all'arte drammatica. Quando seguite il dramma da oltre un quarto d'ora, vi pare che l'azione rifaccia il cammino già percorso, che ritornino nello stesso ordine gli stessi personaggi e compiano i fatti istessi. Da principio è un sospetto vago, il quale a mano a mano si muta in certezza: l' umanità lignea che avete sott' occhio rinnova a se stessa la propria storia, si assoggetta alle medesime prove, le supera nell' identico modo.

In ciò è adombrato un profondo concetto filosofico; il burattinaio è un Gian Battista Vico, che spezza in esempii i precetti della scienza nuova. Ma il punto che separa o congiunge questi diversi periodi ri-

mane oscuro. Lo spettatore a un bel momento si ritrova nella scena di mezz'ora innanzi, ma non può dire come ciò sia avvenuto.

Mi era parso da principio che lo scambietto si compisse nel momento che Gianduja finge il morto, e a chi lo tasta per sentire se è in vita, dà, di sottomano, delle botte formidabili; ma dovetti ricredermi. Un'altra volta pensai che il punto fisso fosse la venuta del diavolo che getta in inferno o manda in paradiso le nove vittime della sommaria giustizia di Gianduja; ma questa scena che ricorreva più volte non era seguita, ogni volta, dagli stessi incidenti. Eppure, nonostante la bella insensataggine dell' azione, qualche ordine embrionale si riusciva ad afferrarlo, i fatti avevano tra di loro qualche nesso sottile, c'era un punto cui il dramma sembrava voler giungere, e dal quale sembrava aver preso principio. Mi tornava in mente una certa canzone francese di due strofette rientranti in sè stesse:

Ils étaient quatre
Qui voulaient se battre
Ils étaient quatre
Dont trois ne voulaient pas.

Le quatrième dit
Moi je m' en soucie guère
Le quatrième dit
Moi je m' en soucie pas.

Ce qui n' empêche pas...
Qu' ils étaient quatre
Qui voulaient se battre, etc. etc.

Ma qui ci è il verso: *Ce qui n' empêche pas*, che lega; là non appariva nessun segno di congiunzione; eppure il senso tornava sempre allo stesso modo.

Tale dramma circolare a intreccio perpetuo, mi pare uno dei più sapienti portati della scienza teatrale, e non esito a consigliarlo ai nostri capi comici.

C'è un momento della commedia in cui Gianduja, dopo aver accoppato sette rispettabili persone, è minacciato di non so quale terribilissimo evento. Egli lo sa, e ne trema, e raccoglie in scena, per via di successivi inabbissamenti, un arsenale di armi d' ogni fatta: pistole, spade, randelli, cannoni e bandiere (queste ultime non è ben chiaro a che debbano servire), armi gigantesche ch' egli maneggia con maravigliosa destrezza, benchè tutte, anche la spada e la pistola, siano più grosse di lui.

Alla vista di tanto apparecchio, corre nel pubblico un fremito di terrore e d'impazienza; deve succedere qualche grande fatto; le cuoche, già sul punto di far giudizio, ritardano di un altro quarto d' ora i *déjeuners* padronali, gli orecchini di ciliegia del mio vicino stanno immobili come se pendessero alle orecchie di una statua. Gianduja grida: " Ci siamo, " e si getta per morto a terra.

Allora il burattinaio sbuca dalla baracca e prende spazio intorno: " Via, via, via, indietro, bambini, è un momento a farvi del male: parte un colpo e vi acciecca in quattro, e chi la paga son io; indietro, indietro, ci si vede lo stesso; finora vi ho lasciati venirmi tra i piedi che toccavate la baracca, ma adesso scoppia la bomba della battaglia, via, via, via! "

E fa il giro intorno con aria paterna, a buffetti carezzevoli e a carezze pesanti, allargando il cerchio, ridendo bonariamente, pauroso non seguano disgrazie, crescendo con tali riguardose cautele la curiosità e l' ansia del pubblico.

Poi, ottenuto campo, si avvia per rintanarsi, ma, nel momento di sparire, quando già aveva messo la testa nella baracca, ne riesce come per un pensiero che gli sopravviene, si volta al pubblico, con l' aria afflitta e severa di un padre indulgente che deve lagnarsi dei figliuoli, scuote la testa come a dire: " Chi lo crederebbe? " e comincia:

" Neh! Padroni, neh! sei soldi! sei soldi ha fatto in giro il bambino, sei soldi... per un pubblico di tremilasettecentoventidue persone. Cosa ne dite? Adesso viene la pirotecnica, e me ne va una cappellata in polvere da cannone. Animo neh! Io comincio lo stesso e vado avanti se anche non tocco un centesimo, ma voi prima mi dovete dare dodici soldi fra tutti, qui nel mezzo... anche a due centesimi alla volta; argento non ne voglio perchè costa il cambio. Chi fa il primo? "

E qui comincia un giuoco dilettevolissimo.

Il burattinaio adocchia il pubblico, coglie l'atto di chi butta il soldo, misura a occhio la direzione e il tempo del getto e va a salti a cacciarsi sotto il proiettile, fingendo questo gli piombi sulla testa e lo ferisca. E si mette le mani sulla testa, e urla dal dolore, e si volta incollerito verso il pubblico e lo apostrofa vivacemente con una comicità così sincera, così sicura, così maliziosa, così cosciente della dabbenaggine pubblica e così gaudente quale non ho mai riscontrato negli attori comici dei veri teatri. E i soldi fioccano, ed egli ne mentisce il conto con una ammirevole impudenza... e si mette a dialogare col suo ragazzetto, e ogni soldo che raccoglie lo destina a tale e tale uso... questo per la farina, quello per la legna... quell' altro per la pigione, e sa i lazzi e i motti che toccano al vivo la gente povera che

lo arricchisce, e le ironie che ripagano quei sofferenti di cento dolori. Alla fine, fatta tre o quattro volte la somma richiesta, si rimbuca nella baracca e sveglia Gianduja. Il pubblico apre gli occhi, le serve delicate si turano gli orecchi, ma nel frattempo è soffiato sul mondo burattinesco un vento di pace, e le armi non servono più a nulla. Il dramma riprende il suo giro da organetto. Il diavolo spiana il mucchio dei morti, questi rivivono, riappaiono, sono riuccisi e Gianduja, appena il pubblico si è rinnovato, riaccumula le armi, e il burattinaio rifà il largo, i discorsi e i quattrini.

Se vi capita andateci; è uno spettacolo gustosissimo.

Giuseppe Giacosa.

CIMAROSA

SULLA soglia del secolo decimottavo, si leva grande ed immortale la figura di Alessandro Scarlatti. Quando imperava assoluto lo stile puramente contrappuntistico dei successori di Palestrina, quando l'opera, dopo i primi tentativi gloriosi e qualche felice contributo posteriore, languiva e decadeva, quando la melodia era fiacca ed incerta ed il recitativo duro e mal modulato, egli era sorto a soffiare un alito nuovo alla vita dell'arte. Ardito ed originale, sovvertitore facile ma soltanto fin dove sapeva di poter ricostruire, rapido innovatore, che sottoponeva la teoria ai bisogni dell'istinto meraviglioso, fu il più audace modulatore, il più pertinace e sottile interprete dell' espressione della parola; provò tutto, facendo delle sue opere un prodigioso edifizio splendido ed originale, ricco di dovizie armoniche mai udite, di melodie e di espressioni eccelse!

Ne nacque una schiera di grandi. Porpora portò l' arte del canto alla perfezione; Durante svolse al massimo lo stile ecclesiastico; Vinci e Leo innalzarono, rapidamente, all'apice, con battiti di ala sublimi, la melodia ed il recitativo tragico; e fuvvi anche chi, portando oltr'alpi lo stile italiano, contribuì alla fioritura dei più eletti ingegni musicali nella patria di Giovanni Sebastiano Bach; nè questo fu di sicuro la sola diramazione transalpina!

Se non che a la gloria di capo stipite colossale di Alessandro Scarlatti basterebbe la sacra teoria, la larga coorte dei nostri, la supremazia che da lui ebbe origine e che durò due generazioni e della quale ancora rimangono orme indelebili. Pergolesi, Iommelli, Duni, Di Majo, Piccinni, Sacchini, Anfossi, Feo, Gizi, Logroscino, Traetta, a non ci-

tarli che alla rinfusa, non sono che una piccola parte della grande schiera sorta e continuata, come per incanto, per un secolo intero, sulla fine del quale si aderge un altro privilegiato eccelso: Domenico Cimarosa.

Se si vuol dividere tale schiera in tre gruppi principali, s'innalzano, nel primo, intorno al piedistallo di porfido, all'aureo plinto di Alessandro Scarlatti, i suoi successori immediati: Durante, Vinci, Leo, Feo, Pergolesi; nel secondo hanno supremazia Iommelli, Traetta, Piccinni; risplendono, nel terzo, quattro figure: Guglielmi, Sacchini, Paisiello e Cimarosa.

Furono quattro grandi maestri: furono quattro uomini privilegiati del genio; e ciascuno di loro era dotato di tali e tante peculiari qualità artistiche, di tali e tante doti di natura da far credere miracolo ideale la loro contemporaneità, avvenuta a spargere un fascio di luce benefica sul mondo intero. Ognuna delle quattro figure si delinea nettamente: ognuna di esse commove, nell'ammirazione che suscita il ricordo di quanto produssero; ma, se Paisiello, Sacchini, Guglielmi si fregiano di fiori e lauri sempiterni, se le facoltà geniali di ciascuno di essi han lasciato un solco radioso nel cielo dell'arte, a Cimarosa spetta un primato incontestabile, ed un posto più alto, e non di poco, gli fu assegnato dall'arte e dalla gloria su la verde collina inghirlandata ove l'arte e la gloria li posero.

Quale mirabile genio ebbe colui che scrisse il *Matrimonio secreto!* E come a tanto genio egli seppe dare la più idonea, la più lucida, la più pura espressione! La sua vita varia, avventurosa, per la quale dal tugurio del muratore e della lavandaia — tali erano i suoi genitori — seppe ascendere alle corti maggiori di Europa, fu un getto continuo di bellezza, sgorgante da una fantasia magica, da un sentimento squisito, tenero, appassionato. Da *Le stravaganze* che fu la prima, nel 1772, all' *Artemisia*, l'ultima, nel primo anno di questo secolo — che fu poi l'estremo della sua vita — in meno di trent'anni, quante opere agili, nitide, inspirate, serie o gioconde! Se ne contano ottanta incirca, oltre la musica sacra non scarsa e non tutta a noi tramandata; e se *Il matrimonio, Giannina, Le astuzie, La ballerina, L'impresario* sono le più perfette, ancor vive e fulgide e che vive e fulgide resteranno sempre, non una ve n'è tra le altre che non sia un documento prezioso di genio e di dottrina, d'inspirazione e di forma mirabili. Poichè Cimarosa fu del piccol numero di quelli artisti che suscitano profonda

ammirazione non soltanto per le doti eccezionali delle quali son ricchi ma anche per l' armonia, per l' equilibrio perfetto delle qualità loro. Non in lui il prevalere dell'essenza delle idee sulle espressioni di esse: non in lui il predominio della forma, della ricerca d'arte, sul valore e sul vigore delle facoltà inventive: non questo, non quello, ma un sorprendente accordo dal quale scaturiva un' equivalenza di efficacia tra le idee giulive e le malinconiche, tra le vivaci e le tenere, tra le spensierate e le profonde; e scaturiva, sopra tutto, una così perfetta rispondenza tra le forze creatrici dell'immaginazione e la forma d'arte che a rivelarle era prescelta, da far pensare, ad ogni buon intenditore, che soltanto così e non in altro modo si dovesse e si potesse manifestare quello che egli voleva dire con le note inspirate. Freschezza di idee, freschezza di forma: suprema eleganza d'invenzione, suprema eleganza di espressione musicale: il riso spontaneo, duttile, scintillante, dalla sua fantasia passa nei suoni successivi e nei simultanei, e l'effetto ne è immediato, irresistibile; la tenerezza amorosa, la sentimentalità, a volte la passione profonda, germogliano dal suo cuore e fioriscono ed olezzano nella melodia incantevole, nell'accordo, nella modulazione, nella cadenza, semplici e sapienti come soltanto son concessi ad un genio e ad un maestro di assoluta autenticità.

Come pensare più soavemente il *Pria che spunti* del *Matrimonio*, che preannunzia l' incanto soave della melodia belliniana, e come più soavemente esprimerlo? Come mettere maggior sobrietà di tocco ad ottenere il colorito e l' imitativo strumentale che è nella deliziosa pagina? Quale dolcezza maggiore d' inspirazione e di forma della canzone a la luna di *Giannina?* E la malizia, la loquacità, la grazia, la civetteria femminile sono state forse meglio intuite e ritratte, han, dunque, mai avuta più tersa espressione musicale di come e di quanto si allietano in quel capolavoro che col *Matrimonio secreto* fa il paio e che s' intitola *Le astuzie femminili?*

Oh, quanta luce d'arte hanno i nostri secoli trascorsi! Quanti lampi di genio sfolgorante hanno solcato il nostro limpido cielo! Ebbene, tra i più belli di questi raggi splendon quelli dell' arte canora: e, tra quelli dell' arte canora, in uno dei più puri, fulge il nome di Domenico Cimarosa.

Rocco Pagliara

DOMENICO CIMAROSA nacque in Aversa il 17 dicembre 1749: morì a Venezia l'11 gennaio 1801. La patria del grande artista si prepara con la dovuta solennità a commemorare il primo centenario della sua morte.

LE DUE COSCIENZE

ATTO PRIMO

SCENA II.

Andrea Morelli e Silvio Faroldi

SIL. — *(gridando, fa per correrle dietro)* Signorina Anna! Signorina Anna!

AND. — *(arrestando Silvio)* Che fai? Lascia andare!

SIL. — Ma...

AND. — *(con un'alzata di spalle)* Tornerà da sè, figurati! Per far la pace! *(sbuffa, poi di colpo dà un calcio ad un tavolino e manda tutto all'aria: respirando)* Ah!... Così!! Quando si ha bisogno di sfogarsi, bisogna sfogarsi! Quella donna mi impedisce di lavorare, di respirare...

SIL. — Quella donna t' impedisce di amarne un' altra! È perciò che ti urta i nervi! *(Andrea siede su uno sgabello e abbassa il capo: Silvio insinuante)* Hai preso fuoco a... Zermatt? *(avvicinandosi ancora di più)* Maritata?

AND. — *(fa cenno di no)*.

SIL. — Vedo...... vella?... *(c.s. poi scostandosi impaurito)* Matrimonio?!

AND. — Un sogno!... Apri gli occhi e la visione è scomparsa!

SIL. — Non capisco...

AND. — Capirai quando avrò commessa qualche pazzia!... Non vederla più! E nota questo... anche lei... appena mi scorgeva... i suoi occhi brillavano, il suo viso pareva illuminarsi!...

SIL. — Non ti sei spiegato?

AND. — Io l' aspettavo tutte le mattine al gioco del *tennis*. Non c'era mai stato un appuntamento, ma alle nove precise la vedevo sempre apparire fra gli abeti, in fondo al viale, col suo grande ombrellino rosso! Invece... la mattina in cui volevo

spiegarmi, la sola mattina che l' aspettavo sicuro — mi ero fatto promettere da lei che sarebbe venuta — niente!

SIL. — Ahi! Ahi! Gli amati genitori le hanno fatto prendere il volo?

AND. — È sola!

SIL. — Ha preso il volo da sè? È più grave! Dov' è andata?

AND. — Da Zermatt a Lucerna; poi non ho saputo più niente!

SIL. — Non le hai scritto?

AND. — Con che pretesto? Ha scritto mia sorella alla signora Bruni, ma non ebbe risposta.

SIL. — Alla signora Bruni?

AND. — Sì, l' istitutrice della signorina che adesso viaggia con lei come dama di compagnia. È " un po' cugina „ come si vanta ella stessa, di mio cognato.

SIL. — C' entra tua sorella? Tuo cognato? Il Torquemada della morale? Il padre spirituale, l' anima di quel vivaio, di quella grande incubatrice degli uomini d' ordine che è l' Istituto di Fiumalbo?... *(fiutando)* sento odore di... sposalizio! Questa tua nuova fiamma non è italiana?

AND. — È di origine olandese; ma è nata e sempre stata a Parigi.

SIL. — Internazionale, appunto; anche lei come il grande Istituto di tuo cognato... *(rifacendolo)* che ha sempre dato all' Italia dei monarchici ferventi, alla Svizzera dei saldi e incorrotti repubblicani!

AND. — *(dopo un'alzata di spalle)* La vera fanciulla! L' ingenuità — finalmente! — il candore! — E nello stesso tempo una schiettezza, una franchezza... Coltissima!...

SIL. — *(interrompe)* Conosce tre lingue, e ha due occhioni grandi così...

AND. — *(meravigliato)* Come lo sai?

SIL. — Tutte le ragazze da marito! Sempre! Conoscono tre lingue e hanno due occhioni... grandi così!

AND. — *(con stizza)* Sei vecchio...! Tu non puoi capire!... È... *(pensa,poi)* È la poesia!

SIL. — " Uno spirto soave, pien d'amore... che va dicendo all'anima: sospira! „

AND. — *(con passione)* Proprio così! " La vita nuova! „ Mi ha aperta l' anima e la mente a una poesia che ignoravo!

SIL. — E a furia di... poesia, la signorina Anna è liquidata!

AND. — Sembra una contraddizione e non è! Quando vedo le sue lacrime mi urtano... Quando Anna, invece, è lontana, mi si stringe il cuore!

SIL. — *(dopo averci pensato)* Tu, mio caro, avresti bisogno di un... buon amico!

AND — Cioè? *(si fissano, capisce)* Anna, amarne un altro? *(fa cenno di no).*

SIL. — Amarne un altro, anch'io credo di no! Ma lasciarsi amare da un altro? Credo di sì. C'è questo di buono nelle donne, che anche quando non amano, almeno si lasciano amare... per vendicarsi o per stordirsi, per debolezza di nervi, o per bontà di cuore. Io penso che la signorina Anna. a saperla prendere nell'ora propizia del tuo abbandono, finirebbe forse col lasciarsi amare per... di tutto questo un po'! Ten...tiamo?

AND. — Tu? *(ride)* Ah! Ah! Sei troppo vecchio! Sei troppo brutto! Non puoi piacere alle donne!

SIL. — Non è vero! Le donne valgono molto più di noi. In amore l'uomo prende: la donna dà. Per questo noi rimaniamo vinti dalla bellezza e la donna dalla bontà. La signorina Anna avrà da me ciò che tu, appunto perchè ti senti giovane e bello — Sigfrido e Lohengrin!... — non puoi averle dato. Io vincerò il suo cuore con l'ammirazione più appassionata e con l'adorazione più profonda. Io le dirò bella in estasi, le dirò cara tremando e le proverò che se, tra voi due, *tu* eri tutto per lei, tra noi due, *lei* sarà tutto per me. *(cambiando, risata)* E poi, fosse necessario il sacrificio... pazienza! — Ritornerei giovane, bello, elegante! La sigaretta invece della pipa! *(caccia la pipa in tasca e prende sul tavolo una sigaretta)* Un magnifico nodo alla cravatta! *(abbassa il bavero e fa il nodo)* Testa di parrucchiere! *(colla mano si accomoda i capelli)* Passo di scuola! *(cammina con grazia affettata)* ed eccomi un quasi imberbe don Giovanni, come te!

AND. — *(ridendo)* Bravo! Bravissimo!

SIL. — *(getta con dispetto la sigaretta, rialza il bavaro ecc.)* In fine che io riesca sì o no colla signorina Anna, a te, adesso, che cosa importa? Voglio provare! Voglio le mie illusioni, le mie speranze! È il canto del cigno: sì, l'ultimo canto del mio vecchio cuore! A te i primi palpiti, i primi baci, tutta la poesia di un vergine fiore che si apre al sole rutilante della tua giovinezza... a me, asciugare le lacrime... che tu avrai fatto versare!

AND. — *(meravigliato)* Silvio!

SIL. — Anche il cuore, finchè vive, ha sempre bisogno del suo pezzetto di pane... quotidiano, e il buon Dio che nell'inverno, sotto la neve, manda il granellino alla povera capinera affamata, anche nel nostro inverno, del corpo e dell'anima, nelle fredde, corte giornate nebbiose e buie, manda ancora colla luce di un bel viso il calore e il fervore di un desiderio!

AND. — Silvio ?! Sei proprio innamorato ?! di... Anna ?!

SIL. — E ti giuro non l'ho fatto apposta! Anch'io, un colpo di fulmine! Il giorno stesso, anzi la sera, poichè era di sera, tardi, in cui abbiamo fatto amicizia sul battello: due mesi fa. Tu ritornavi a Lugano da Porlezza... La signorina Anna ti era venuta incontro a Gandria: subito, io l'ho creduta tua moglie...

AND. — *(fa un atto di stupore).*

SIL. — Il bacio che le hai dato, così, in aria! *(lo rifà)* era il bacio di un marito che ritorna, non quello di un amante che arriva!

AND. — *(ride)* E te ne sei innamorato *subito* perchè l'hai creduta mia moglie?

SIL. — Non era questa la miglior prova che eravamo già diventati amici? *(pensa, assai serio)* Oh, la signorina Anna!... In cambio della sua bellezza e della sua fedeltà, tu, che cosa le hai dato? I giorni del tuo buon umore!

AND. — E... tu, che cosa le daresti?

SIL. — La mia vita... e anche la mia mano!

AND. — Tua moglie ?!

SIL. — Io non ho certi pregiudizî; invece ne ho certi altri: questo per esempio: ad una vedova che è rimasta rispettabilissima perchè il defunto marito ha cominciato a chiuder gli occhi... da vivo, preferisco una povera ragazza che ha avuto la disgrazia di esperimentare quanto l'uomo sia un animale... che ragiona... — parlo di quell'altro, il primo... quel tale che l'ha sedotta e abbandonata... – e anche quanto l'uomo sia grazioso, ma incostante. - Adesso parlo di te! Purtroppo non potrò cantare: " Vo' farti più bella, più fulgida ancor, coprendoti di perle e di diamanti ". Ero ricco, ma ormai... *(soffia sul palmo della mano)* Meno lire 6 e 45 al giorno, e che bastano appena al mio appetito! *(sospirando va a riprendere la canna e torna a pescare)* Di buono, non ho salvato altro che l'appetito dal naufragio della mia gioventù!

AND. — *(si mette a dipingere)* Povera donna!

SIL. — Anna?

AND. — Era nata apposta per essere niente di più di una buona moglie! Soltanto la vita che ha fatto con me, in questi due anni! Tre ore di pianoforte al giorno ai piccoli alunni delle classi elementari nell' Istituto di Fiumalbo! Poi guastarsi i timpani e i polmoni insegnando il " T' amo ideal " a tutte le *miss* e le *fraulain* della colonia! E ogni sera, chiusa in casa, per paura di compromettersi! Oh, se invece di essere la mia amante...

SIL. — *(interrompendolo colla stessa intenzione)* Fosse la mia!...

AND. — *(fa un atto di dispetto, dipinge)*.

SIL. — *(avvicinandosi a guardare verso il lago)* Oh, oh, un canotto! *(prende il cannocchiale e torna a guardare)* Un bandierone verde e giallo!... *(con comico terrore)* È l' imbarcazione del grande restauratore della Società moderna, del salvatore di tutte le patrie! *(prende il cappello per andarsene)*.

Gerolamo Rovetta

Contro di noi!...

ONTRO di noi! proprio noi stessi, che facciamo della critica - diciamo anche più modestamente, se credete, - che facciamo adunque della cronaca teatrale...

Perchè non dovremmo appunto cominciare dal riconoscere i nostri torti e quanto è di poco serio, di capriccioso invece e di fantastico, nella condotta che teniamo verso il pubblico, che ci leggeva un tempo con tanta fede — il tempo del rapimento di giovanile entusiasmo, in cui l' Italia risorta a libertà accoglieva plaudente ogni più lieve tentativo di darle quant' era suo desiderio ardentissimo un teatro nazionale - ed ora sfiduciato non ci legge quasi più?

Se vogliamo fare veramente opera di rigenerazione artistica, cominciamo col colpire i maggiori responsabili di questo periodo di tristezza e di marasmo; incominciamo perciò col chiamare alla sbarra della pubblica opinione noi e cioè la stampa.

Vedete già da un pezzo che cosa va accadendo: Il pubblico si disamora sempre più del teatro di prosa...; non è ancora spenta l'eco del ritornello, " l' operetta uccide la commedia ": ma l' operetta è morta anch' essa o sta morendo; il trionfatore dell' ora che passa sembra ancora il *Cafè-Chantant*; ma non v' illudete e non v' affaticate seguitando a protestare; anch' esso se ne va. E poi ammettendo pur anche che non si tratti di forme di rappresentazione teatrale, le quali si dirigono a' pubblici diversi, che la loro apparizione è venuta creando, e non aventi nulla a che fare col pubblico del teatro di prosa; anche ammettendo che si tratti di organismi succendentisi l'uno all' altro per ragione di tempo, non vedete come scendiamo sempre ad espressioni artistiche di razza inferiore? E questo perchè deve ac-

cadere appunto nel momento in cui il livello intellettuale del pubblico aumenta; del pubblico aumenta la coltura e va raffinandosi il gusto per altre forme d'arte, pel romanzo ad esempio, in cui è tutta una nuova e ricca fioritura di cose squisite, profonde e delicate?

Semplicemente perchè la stampa italiana non ha fatto nulla per educare il gusto del pubblico del teatro di prosa, per condurlo ad un ordine di godimenti artistici più elevati di quelli che gli offrono ordinariamente la letteratura drammatica e le esecuzioni di scarto.

Non è precisamente un processo quello che voglio fare, tanto più che non mi sentirei io stesso, modesto cronista di provincia, ben sicuro di non dovere andare a passare i miei cinque minuti sul banco dei rei; ma certo le più sciagurate cose ha commesso questa stampa italiana in conspetto dell'arte, nel cui sacro nome essa non pertanto ha sempre preteso di parlare.

Ha cominciato già col proclamare che tutti i generi sono buoni, e nulla è più simile alla mancanza di sicure idee critiche di questo così detto sapiente eclettismo. E non ha avvertito, ad ogni modo, che l'eclettismo in arte è un lusso che se lo possono permettere solo i gran signori, e cioè i popoli, in cui le forme d'arte hanno raggiunto già il loro massimo contenuto di vitalità artistica; non ha avvertito che la rinnovantesi società italiana voleva il dramma suo, delle sue nuove lotte, e della sua nuova coscienza; e che perciò era inutile andare a cercare gli elementi del dramma per la gente della terza Italia nelle rovine greche o romane, nei castelli medioevali o smarrirsi nelle sdolcinature dell'idillio campestre; non ha avvertito che prima di venire deviando il gusto del pubblico e prima di lasciarne perdere agli artisti, lanciati su nuove vie da grossi successi nordici, era assai meglio esaminare se e quanto quelle nuove esplicazioni artistiche convenivano all'indole nostra, alle tradizioni storiche e letterarie di nostra razza, infine all'ambiente nostro.

Ma pazienza questo; essa non ha quasi mai saputo conservare il senso della misura: simpatie personali o comandate per ragioni di opportunità o di partito politico, hanno fatto agli uni esaltare nello stesso modo un lavoro di Paolo Ferrari, ed uno di Leopoldo Marenco; mettere agli altri nello stesso valore d'arte un dramma di Pietro Cossa ed uno di Pietro Calvi – ho parlato sin qui solo di morti per non litigare coi vivi – ; ha fatto discutere colla stessa serenità un finale di Achille Torelli ed uno di Ippolito Tito D'Aste; ed adoperare gli stessi

criteri estetici per esaminare e determinare l'organismo d'una commedia di Giacinto Gallina o di una riduzione per Ferravilla fatta da qualche artista del teatro milanese...

Tutto questo ha fatto la critica italiana e va facendo ancora per altri nomi, per altri autori, per altre commedie; non ha avvertito due o tre tentativi veramente seri per portarne alle stelle venti mediocri.

Per gli artisti è stato peggio ancora. Se abbiamo, per esempio, una attrice veramente grande, Eleonora Duse, non è stata certo la critica che l'ha scoperta; essa per molto tempo è rimasta incerta fra lei e due o tre mediocrità.

Vi pare, per esempio ancora, che Giovanni Emanuel occupi nello studio, nelle indagini della critica il posto a cui ha diritto? che quei suoi puri e nobili intendimenti artistici, quelle sue rappresentazioni shakesperiane che sono un felice rinnovamento, vibrante di sentimento moderno, di alcune grandi e celebri esecuzioni classiche siano state studiate dalla critica come meritano?

Vi pare ancora — sempre per citare qualche caso — che il fenomeno Ferravilla... (chiamiamolo così perchè invero l'attore milanese è il più grande e meraviglioso artista che vi sia in Italia) sia stato valutato alla pari della sua singolarità e la sua influenza su tutta la recitazione comica del tempo nostro sia stata determinata e colta nel suo significato e nella sua importanza? Ma vi sono dieci artisti comici che non sarebbero, se Ferravilla non fosse, e su questi dieci ve ne sono otto che pure andavano e vanno per la maggiore, e che pure essendo poca cosa lo stesso, furono e sono proclamati grandi artisti...

Ma tutto ciò chi lo dice al pubblico?

Che scopo ha, che importanza, che efficacia è dunque destinata ad avere questa critica nostra moderna, a piccole compiacenze servili, a debolezze, che teme di urtare qua una suscettibilità, altrove un interesse; che valore di ricerca e di indirizzo le è serbato, se si contenta di una mezza verità, quando pure arriva sino a questa?

Il motto del tribunale della nota operetta " Si fa tanto per fare „ è invero un poco anche il motto che la critica drammatica nostra dovrebbe scrivere in testa ai nostri articoli.

Non parliamo della turba degli scribacchiatori che falliti ad ogni

più modesta carriera della vita, si sono dati per disperazione loro e dell' arte al giornalismo teatrale; ma anche gli altri, quegli otto o dieci che in Italia potrebbero esercitare la critica con competenza e coltura, scrivono i loro articoli, così come dicevo, tanto per fare, essi stessi sfiduciati dell'enorme quantità di pregiudizi, d'ignoranza contro cui dovrebbero combattere: ignoranza di pubblico, pregiudizi di convenienze teatrali.

Ora non è questo che bisognava, che si deve continuare a fare da chi può e sa; bisogna non avere paura di rompere qua una vecchia amicizia d'autore, là di vedere un bel volto d'attrice farvi il broncio se direte una verità cruda ed aspra.

Ahimè! in critica è un po' come nella vita coniugale, chi ben ama ben castiga; bisogna essere più schietti e più sinceri, più brutali anche se occorre; bisogna più nobilmente e serenamente amare questo nostro penoso e duro mestiere, portandovi maggiore entusiasmo e fede maggiore.

Avete mai notato come il pubblico, (la parte almeno che conosce quei tre o quattro giornalisti, i quali in una città si occupano di critica teatrale), li tiene d'occhio durante la rappresentazione, cerca di accostarli nell'atrio, nel *fumoir,* per cogliere a volo i giudizî, le impressioni che si scambiano fra loro, o in una parola o in un gesto rivelano gli amici?.....

Non c' è un giornalista che in quella prima e diretta impressione non sveli sinceramente l'animo suo, e poichè generalmente la nuova commedia rappresentata è una povera cosa, o l' attore celebre non ha capito niente della sua parte, e il giornalista è spesso uno spirito caustico e maligno, è anche spesso un piacevole esercizio di *stroncatura* a cui egli si dedica in quei dieci minuti d'intermezzo.....

Ebbene! quando il giorno dopo il candido spettatore, dopo d'avere sentito nella critica parlata quel po' di roba, legge invece il saggio di critica scritta..... che è tutt' altra cosa, egli si domanda chi dei due è l' imbecille!

Ora uno spettatore, per quanto candido e modesto, da questo dilemma esce sempre facilmente dichiarandosi che non è lui..... E se non lo siete voi, giornalista, è perchè, egli pensa, siete invece altra cosa di peggiore, per esempio, un mistificatore.....

Ripeto, dunque: che influenza può esercitare sul pubblico una critica fatta così? e quando le avviene talvolta di essere nel vero — poche

volte, ma in fine ciò le accade — e di raccomandare seriamente un buon attore ed una bella commedia, di chi la colpa se il pubblico resta diffidente ed indifferente ?

Lo si è troppe volte ingannato questo povero pubblico, troppo se ne è falsato il giudizio ed il gusto, imponendogli dei capolavori apocrifi e delle celebrità di *christophle*..... ed alle frasi magniloquenti dei giornali, fra il sospettoso e l'incredulo egli risponde..... andando al Club a giuocare a *macao* o al caffè a sprofondarsi nelle gioie intime dello *scopone*.

Bologna, dicembre.

Oreste Cenacchi

VITA MUSICALE ROMANA

PER VINCENZO BELLINI

Nell' iniziare queste note nelle quali renderò conto degli avvenimenti musicali più interessanti che si verificheranno nella capitale, non senza esprimere in proposito sinceramente e spassionatamente il mio modesto parere, sono ben lieto di poter far parola di una cerimonia del più alto interesse, solenne nella sua semplicità, e che ha felicemente aperto la serie delle esecuzioni musicali che formano così notevole parte della vita artistica di Roma.

La tornata che è tenuta ogni anno dalla Regia Accademia di S. Cecilia per la festa della Santa da cui l' Accademia stessa si intitola, ha assunto questa volta una importanza eccezionale. Infatti, oltre al resoconto del presidente sulla vita accademica dell' anno decorso, alla distribuzione dei premi agli alunni licenziati dal Liceo musicale, ha avuto luogo la consegna dei manoscritti autografi della *Norma* e della *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini, che il Governo ha di recente acquistato, e che dovranno esser custoditi dalla Regia Accademia di Santa Cecilia, insieme ad alcuni manoscritti del Raimondi, che vi sono stati aggiunti.

Sia lode al Ministro e al Sottosegretario di Stato per la istruzione, gli onorevoli Gallo e Panzacchi, i quali hanno ordinato l'acquisto delle preziose pagine; sia lode a Filippo Marchetti, alla cui perseveranza si deve se l' acquisto fortunato potè aver luogo a condizioni favorevoli, dappoichè per più anni egli aveva tenuto d' occhio le due partiture, finchè è giunto il giorno in cui con l'acquisto di esse egli ha potuto veder coronato il suo voto.

Carlo Segrè, il quale, come testimone, ha apposto la sua firma al contratto per cui lo Stato è venuto in possesso dei due cimelii, ha testè narrato la storia di essi. Primo possessore ne fu il celebre impresario Lanari, come rilevasi da una lettera scritta verso la fine del 1834 dal Bellini al Santocanale; in potere del Lanari stesso rimasero

allorchè il giovane e già grande maestro fu rapito all'arte. Più tardi un certo Ciotti, amico dell' impresario, potè disporne, dandoli in pegno al tenore Moriani, dal quale ebbe in prestito una forte somma. Sembra che il debito non fosse mai pagato, perchè al Moriani restarono i due manoscritti; i quali passarono, allorchè il celebre artista morì, agli eredi di lui, e finalmente, dopo non brevi trattative, sono stati acquistati dal Governo italiano.

*

Nel nome del Bellini può l' Italia salutare una delle sue glorie più pure. E l'orgoglio che sentiamo in noi allorchè ai grandissimi di altri popoli possiamo contrapporre i nostri, di quelli non meno grandi, è prova che, a malgrado dell' imbastardimento dell' arte musicale in Italia nei nuovissimi tempi, e del chiasso che sollevano opere ibride, nelle quali le buone tradizioni restano annegate sotto l' onda invadente di quegli artefici che costituiscono la parte meno geniale della musica d' oltr' Alpe, un tal senso di orgoglio, dicevo, è prova che non è morto in noi il gusto dell' arte paesana.

A ragione il conte di San Martino, presidente dell' Accademia di Santa Cecilia, esclamava nel suo forbito discorso: " Autori italiani, se volete la grandezza, siate italiani "; a ragione il Sottosegretario di Stato per l' istruzione, l'onorevole Panzacchi, nella felice sua improvvisazione, affermava che mentre il bello è universale, l'arte deve essere nazionale.

È appunto questo concetto della nazionalità dell'arte, che, coltivato con amorosa cura, ha fatto e fa sorgere ad alti destini l' arte musicale presso popoli i quali finora non avevano altra vita artistica se non quella che portavano loro gli stranieri: così la Spagna, per opera di un Pedrell, si accorge finalmente di avere e forme e idee musicali proprie, e vede aperta la via ad un' arte che rinnova nel contenuto antiche ispirazioni spagnuole, mentre può valersi della perfezione cui è stata condotta la tecnica ai nostri giorni; così la Russia ha nella giovane scuola, sorta intorno a Cesare Cui, una accolta di artisti geniali e profondi, i quali fanno tesoro delle reliquie delle più antiche ispirazioni popolari russe e delle originali melodie che il volgo crea con spontanea inspirazione; così l' Inghilterra conta ora qualche maestro che tenta porsi per questa via non facile, ma che deve condurre a gloriosa meta.

Invece fra noi sembra si faccia ogni sforzo per liberarsi da qualunque traccia di *italianità*: si accolgono con gran gioia, senza averle,

non che intese a fondo nell'intima essenza loro, ma neppure esaminate un po' da vicino con qualche accuratezza, le teorie Wagneriane; si va in solluchero al sentire tutte le leziosaggini e gli sdilinquimenti che invadono le infranciosate opere dei nostri giovani, e non ci accorgiamo che l'aver perso di vista la semplicità, la chiarezza, la larghezza di svolgimento peculiare dell' arte nostra, mentre ha fatto perdere ogni carattere alla musica, che ora si dice italiana soltanto perchè scritta da maestri italiani, ha in pari tempo contribuito efficacemente a farci perdere quel posto onorevole che avevamo acquistato e per lunghi anni conservato in tutte le regioni, ove la musica dei nostri vecchi erasi spinta audace e non a torto fortunata. Perfino il canto popolare può dirsi scomparso in Italia, dappoichè si è dovuto ritirare, ferito a morte, davanti alla trionfante invasione dell' arte.... di Piedigrotta, la quale ormai ci dà soltanto rifacimenti poco felici di quelle canzonette che formano la gioia dei Parigini, e in genere e quasi unicamente, dei frequentatori del *cafè-chantant,* cioè di chi dell' arte vera non sa per lo più che cosa farsi.

Per questo, un buon tuffo nelle onde melodiche del Bellini, del Donizetti, del Rossini, del Verdi, non può considerarsi se non come una cura salutare, necessaria per i nostri giovani, minacciati dalla sempre crescente invasione di due malattie ..... epidemiche: la tedesca e la francese. Per ciò felicissima idea fu quella di festeggiare nella tornata ceciliana l'acquisto degli autografi belliniani con la esecuzione di alcuni pezzi delle due opere in quei preziosi manoscritti contenute. Il maestro Stanislao Falchi ha diretto il breve saggio, e alla giudiziosa scelta dei pezzi ha saputo accompagnare un gusto severo nella loro interpretazione, ristabilendo secondo le intenzioni dell'autore i tempi, singolarmente alterati e trascurati nelle esecuzioni che di quella musica mirabile abbiamo sentito in teatro.

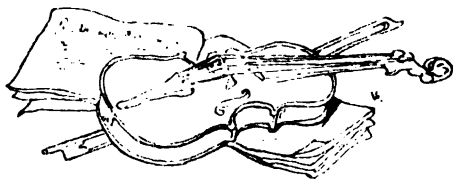
Quale solennità veramente sacra assume il coro d'introduzione della *Norma,* detto con accento tranquillo e con larghezza di ritmo rispondente al significato delle parole che i druidi pronunziano, e al carattere che costoro devono assumere! Quale vigore acquista il coro *Guerra! Guerra!* attaccato con entusiasmo, ma sufficientemente sostenuto nella prima strofe, più vivo nella seconda e ancor più nella terza, ove gli accordi tenuti permettono al coro di mantenere in alto grado la sonorità e la forza necessaria nonostante che il tempo sia portato con sempre crescente velocità. Quale delicatezza acquista il terzetto " *An-*

giol di pace „ della *Beatrice di Tenda* e la “ *Casta Diva* „ modulata con dolce serenità!

Così possiamo noi giovani apprezzare degnamente tali opere, considerate come *di ripiego*, e profondamente alterate dalle esecuzioni slombate e affrettatamente concertate con cui, quasi senza eccezioni, vengono allestite da maestri che non se ne interessano nè credono necessario perdere tempo per concertarle, perchè “ ***tutti le conoscono bene!*** „ quel tempo che invece riterranno opportuno impiegare per un qualche nuovo parto di mente atrofica, la cui debole costituzione organica sarà malamente mascherata dai fronzoli abbondanti, dal belletto e dalle sdolcinature, come una vecchia peccatrice che non voglia arrendersi.

Sia lode dunque al Falchi: e sia doppiamente lodato l'egregio maestro, dappoichè, mentre ha saputo con tanta giustezza rendere i frammenti belliniani scelti per questo concerto, ha voluto altresì valersi unicamente, per la esecuzione, di elementi forniti dal Liceo musicale di Santa Cecilia: e al concetto lodevolissimo hanno ottimamente risposto i giovani chiamati a prender parte come solisti in tale solennità, i quali hanno dato prova di possedere notevoli mezzi vocali, educati in modo eccellente dalla maestra signora Cortini-Falchi, e da Antonio Cotogni.

Nè so trattenermi dal ricordare, a titolo di onore, i nomi delle signorine Amelia Pinto e Oliva Petrella, e dei signori Isidoro Rodriguez e Berardo Berardi, ai quali tutti è facile predire un avvenire fortunato sulle maggiori scene liriche.

Giorgio Barini

Il Congresso d'arte teatrale a Parigi *

L'ARTE teatrale!... Che tema vasto, infinito, indefinibile! È possibile restringere nel limitato ambito di un Congresso tutta la immane congerie di elementi, che concorrono a formare l'arte del teatro? Mai come in questa occasione si presenta limpido il concetto wagneriano della riunione di tutte le arti (e si può aggiungere nel caso nostro: di tutte le scienze) per la realizzazione armonica di una ideazione teatrale completa.

L'arte del teatro, dalle sublimi vette dell'ideale artistico, discende a tutta la parte tecnica necessaria per l'attuazione pratica del lavoro d'arte, e giù giù — attraverso tutti i diritti e i doveri della innumerevole schiera di persone che del teatro han fatto la loro vita e il loro tormento — arriva fino alla parte materiale dell'ambiente, alla sicurezza degli spettatori, fino ai regolamenti di polizia.

Questo io pensavo, allorchè ricevetti dall'amico Gabriel Lefeuve, l'arguto critico musicale parigino dell'*Independance belge*, cortese invito a prender parte ai lavori del primo Congresso internazionale sull'arte del teatro, che si doveva tenere a Parigi.

Era naturale che — data una così vasta materia — il primo tentativo di un Congresso, il quale doveva riunire tutto quanto ha rapporto col teatro, avesse a riuscire faragginoso e disordinato.

Ma oltre a questo difetto organico concorreva a rendere ancor più difficile la bisogna, l'assoluta impreparazione da parte del Comitato promotore. I nomi erano belli: Carrè, Claretie, Dubois, Gailhard, Massenet, Sardou ed altri nel Comitato d'onore; Antoine, Colonne, Pierné, Taffanel ecc. ecc. nella Commissione d'organizzazione. Ma si sa che mentre le personalità spiccate prestano il loro nome in simili affermazioni, occorrono poi pochi volonterosi, siano pure oscuri gregari, i quali organizzino il lavoro e diano attuazione pratica al Congresso.

* In questo Congresso il nostro collaboratore ebbe l'onore di essere nominato Vice-Presidente, insieme ad altri tre stranieri.

Invece, un mese prima che il Congresso si inaugurasse, nulla o ben poco si era fatto; e se a qualcuno non fosse venuta una idea magnifica, il Congresso sarebbe finito in un completo fiasco. Si pensò di chiamare in soccorso il Lefeuve, l'infaticabile Lefeuve, di cui si conosceva la febbrile attività; avvocato, critico musicale, automobilista, in tutte quante le materie a cui si applica, egli porta quell'entusiasmo che è il principale elemento di successo.

E il Lefeuve si mise all'opera; determinò punti di studio, divise il lavoro, scrisse montagne di lettere; e persino tra un piatto e l'altro degli infiniti antipasti in pantagrueliche, indimenticabili colazioni artistiche alla *Taverne Montmartre* strappava promesse di relazioni, suggeriva temi a trattarsi, discuteva principii da svolgersi... Egli riesciva così a far lavorare anche chi, come me, era andato a Parigi con tutt'altra voglia che quella di meditare e di scrivere !...

E così il Congresso si inaugurò con un bel discorso di Jules Claretie, e si svolse in modo soddisfacente e tale da ripromettere un lavoro utile per l'avvenire.

Per avere una prova della vastità del lavoro che a simili riunioni di *professionisti del teatro* si potrebbe imporre, basterà accennare ai temi annunciati per lo studio.

Nella sua prima circolare il Comitato si limitava a dire: " Nous avons pensé qu' il y avait lieu de provoquer les avis et les opinions des personnes informées sur quelques points principaux et essentiels, tels que l'architecture intérieure et exterieure des théâtres, la sécurité des spectateurs, l'éclairage des salles et des scènes, la machinerie, la décoration et les costumes, la mise en scène des pièces classiques ou modernes et enfin quelques questions d'ordre général concernant les auteurs, les artistes et le public ".

E in altra circolare accennava ad altri temi: spettacoli a buon mercato; insegnamento tecnico; igiene speciale; associazioni per esercizio di spettacoli e per la previdenza; *desiderata* reciproci del pubblico, degli autori. dei direttori e degli altri professionali del teatro; parte dello Stato.

E il Lefeuve (il quale certo non pensava che tutti questi temi potessero svolgersi in un solo Congresso) in una sua circolare proponeva allo studio i seguenti *desiderata* del pubblico: " Suppression des billets d'auteurs. Les revendeurs. Gratuité de la location et du programme: remboursement en cas de changement sur l'affiche ou de place incommode. Tarif proportionné à la qualité de la distribution. Heure des spectacles; les entr'actes, le buffet. Transports publics en quantité suffisante à la sortie. Organisation du contrôle de façon à supprimer l'attente et les contremarques (tickets à trois souches, numérotage de toutes les places). Marquises, vestiaire à prix fixe et affiché; plus de chapeaux des dames. Lorgnettes. Fauteuils à bascule, strapontins: gratuité et luxe de cabinets de toilette etc. Sécurité. Ligue pour obtenir une loi ordonnant l'isolement des théâtres. Entré

escaliers, couloirs, systèmes de portes, materiaux ignifuges. Hygiène: moins de tentures, chauffage, ventilation. Du droit de siffler. La claque, les applaudissements et l'éclairage de la salle pendant l'acte. De la consultation des abonnés et du public quant au choix des pièces et des artistes „.

E in altra: " Instruments enregistreurs du jeu et de la voix des artistes comme moyen d'enseignement (création de musées techniques, histoire vivante du théâtre), détermination de la part de droit d'auteur de l' interprète sur ses rôles et du metteur en scène „.

E si aggiunga l'importante tema del teatro popolare, quello dei Conservatori, i così detti *diritti dei poveri,* la giurisprudenza teatrale sui diritti e doveri degli artisti ecc. ecc.

Ho creduto non inutile questa enumerazione, la quale potrebbe servire d' incitamento per i volenterosi a studiare l'una o l'altra di tali quistioni.

La sezione prima e seconda del Congresso si occuparono della costruzione dei teatri, dei macchinismi, e della sicurezza contro l' incendio.

Non io certo annoierò i lettori della *Rivista* coll' esposizione di quanto fu discusso in proposito, tanto più che rammento ancora la noia procurata dalla lettura di interminabili rapporti a coloro che assistevano alle sedute.

Ben poco si concluse in proposito, specialmente perchè, non essendo stato fin da principio limitato il campo di discussione, era troppo enorme la estensione del tema. Ricorderò delle interessanti osservazioni del sig. Paul Millet, direttore del *Monde artiste*, a proposito dell'acustica, sul teatro antico di Orange, su diversi teatri d'Europa, e persino sopra le sale delle assemblee delle antiche repubbliche italiane e specialmente quella del Senato di Venezia.

Ricorderò che fu presentato un modello di poltrona automatica, inventata dai signori Morel e Mousseau, assai ingegnosa. Con un semplice movimento la poltrona resta senza sedile e senza schienale, per modo che si può passare per il lungo attraverso le poltrone dal principio sino al fondo della platea.

Sembrerebbe che un tale sistema presenti un gran vantaggio per lo sfollamento del teatro in caso d'incendio. È curiosa invece la ragione opposta dalla Commissione dei teatri parigini per ostacolarne l'accettazione. In caso d'incendio, il pubblico uscirebbe troppo rapidamente, e non essendo *incanalato* dal corridoio centrale come attualmente, andrebbe a *s'écraser* contro i palchi del fondo!!

Il lavoro della terza sezione, riguardante la *messa in iscena* fu quasi nullo, perchè molti di coloro che si erano incaricati dello studio, si scusarono per la mancanza di tempo!

Il sig. Porel soltanto, ex attore comico ed ora direttore di teatri, lesse un interessante studio, in cui spiega l'importanza dell'arte della messa in

scena nell'interpretazione di un'opera drammatica. La messa in scena, egli dice, è essa stessa una essenziale e muta interpretazione, su cui si appoggia l'interpretazione parlata: essa esige delle rare qualità di inspirazione e di tatto, ed influisce considerevolmente sulle sorti del lavoro rappresentato. Il suo rapporto termina facendo voti perchè si formi una biblioteca speciale sull'argomento, per modo che gli studi su quanto si fa all'estero favoriscano lo sviluppo dell' arte nazionale.

Il sig. Porel osservò malinconicamente che la messa in scena francese è stazionaria da un secolo; ma purtroppo non avrebbe certo da apprendere gran cosa dall'Italia!

La quarta sezione, comprendente il lavoro organizzato dal Lefeuve, fu quella che svolse il numero maggiore di temi; se anzi ebbe un difetto, si fu la sovrabbondanza che impedì la trattazione completa dei singoli temi.

E così si occupò dei *medici di teatro*, sopra un interessante relazione del russo dott. Seguel.

Fu specialmente biasimata l'assenza di medici nella Commissione superiore del teatro francese, e su questo punto il Congresso ebbe un risultato assai pratico, giacchè il sig. Bernheim, rappresentante del Ministero delle Belle Arti, promise formalmente che a tale inconveniente si sarebbe riparato.

A molte discussioni diede luogo l'insegnamento professionale, per le riforme che si rendono in esso necessarie. Si incominciò colla questione dei fanciulli impiegati nei teatri, a proposito della quale è curioso notare la differenza che esiste in Francia tra la capitale e le provincie. Mentre i direttori dei teatri di Parigi hanno la massima libertà, e perfino troppa, per impiegare i fanciulli negli spettacoli, in provincia occorre invece caso per caso un permesso speciale!

Circa la istruzione elementare da impartire ai fanciulli, e specialmente alle piccole allieve delle scuole di ballo, si potè al Congresso notare con un certo orgoglio per l'Italia che, mentre alla Scuola della Scala di Milano esiste questa istruzione, nulla di simile havvi all' Opéra di Parigi. L'ignoranza di quelle allieve, i " rats " — come li chiamano colà — è leggendaria.

Ma, ahimè!, la questione che subito dopo viene all' ordine del giorno, ci richiama alle tristi condizioni del teatro italiano. A che varrebbe riferire qui circa le dotte discussioni sopra il modo di migliorare l' insegnamento ufficiale dell' arte drammatica, sopra la possibilità di stabilire dei corsi di estetica al Conservatorio, d. l momento che in Italia non esistono neppure simili scuole?

Meriterebbero invece di essere riferite le discussioni circa le scuole dei macchinisti teatrali. Sono sbalorditivi i progressi che si son fatti in questo importantissimo ramo in Germania, in Inghilterra, in Scandinavia. In Francia invece, le condizioni della macchina teatrale non sono certo più liete che in Italia: si dovrebbe ritenere anzi che siano peggiori, dal momento che il sig. Sangey, direttore del Teatro di Algeri, confessò di non esser riuscito a

far salire il meccanismo delle fate nella *Cendrillon* di Massenet, mentre in nessun teatro italiano tale inconveniente si è verificato.

Per terminare questa parte dell'insegnamento, accennerò alla singolare idea manifestata — e che sembra verrà realizzata — di un museo cinematografico e fonografico, per materializzare la tradizione, conservando per gli allievi le interpretazioni dei grandi artisti.

Coi cinematografi e fonografi, coi quali a Parigi vengono presentate al pubblico delle scene recitate da artisti, quali Sarah Bernhardt, Coquelin ecc., entriamo nel campo della proprietà artistica. Si ricordano alcune cause, fra cui una della Otero contro la Guerrero, e si fanno voti perchè l'artista sia protetto per la riproduzione della propria interpretazione.

Un altro voto, che rallegrerà i membri della Società Italiana degli Autori, è quello con cui fu domandato che il diritto dell'autore di una commedia o di un lavoro musicale sia riconosciuto anche in quelle rappresentazioni mondane — oggi così frequenti a Parigi — in cui gli inviti sono largamente distribuiti e gli artisti profumatamente pagati.

E le questioni si seguono rapidamente, così che occuperei troppo spazio ed abuserei troppo della pazienza dei lettori, se volessi parlare di tutte.

Si discute sui cappelli delle signore, sulle ore degli spettacoli, sui biglietti d'entrata, sul curioso *droit de location*, pel quale i posti fissati prima della rappresentazione si pagano a più caro prezzo, sulla lunghezza degli *entr'actes*, e sulla illuminazione della sala durante gli stessi, sul diritto di fischiare, sulla soppressione della *claque*, sulle *tournées* artistiche ecc.

Due gravissimi temi che meriterebbero ampia trattazione anche fra noi, furono, quello circa l'organizzazione di spettacoli a buon mercato, vale a dire sulla creazione dei " teatri popolari ", di cui si ha una manifestazione rimarchevole nelle feste annuali di Orange, di Beziers, di Tolosa e di Bussang; e quello relativo alle Agenzie teatrali, e ai contratti teatrali. Su quest'ultimo punto è certo che se Italia piange, Francia non ride!

Questo Congresso è riuscito più che altro un tentativo, da cui potranno prender vita iniziative più complete, studi più profondi. Il desiderio che abbia a continuarsi uno scambio internazionale di vedute, tanto più facilmente sarà avverato, se l'amico Lefeuve manterrà la promessa fatta alla fine del Congresso di costituire un *Comité d'études international*, il quale metta in relazione tra di loro gli studiosi dei vari paesi, preparando così materia feconda per futuri Congressi.

Milano **Avv. Ferruccio Foà**

Palcoscenici e Sale

Musicisti inglesi. — A Florestano Rossomandi—nel ciclo dei suoi concerti orchestrali—è venuta la bizzarra idea di presentarci un gruppo di moderni musicisti inglesi. L' idea astratta è parsa più felice, in verità, del risultato pratico. L' Inghilterra non è stata mai culla propizia alla musica. Tanto è vero che Haendel ha nutricato il suo genio in Germania e l' elegantissimo Flotow ha levigato in Francia la sua vena tra elegiaca e giocosa. Studiosi e storiografi di musica ne hanno prodotto abbastanza le brume di Londra, ma, quanto ad artefici originali di melodie, io non ne conosco nessuno, di là dalla Manica.

Ora, il gruppo rossomandiano non è fatto per combattere questo giudizio generale. Le piccole apologie preposte dal signor Bocchi al grazioso programmino illustrato sentono più della riconoscenza d' un ospite britannico che del sereno giudizio critico. Dispongo di poche righe per compendiare un'impressione. Non posso abusarne per dimostrare quanto accenno soltanto. In genere, la schiera lirico-britannica dei signori Mackenzie, Elgar, Cliffe, German, Stanford e Sullivan prova che allo studio della musica i maestri inglesi attendono con sincero fervore. Essi non sono nè inesperti nè inefficaci strumentatori, di certo; i *modelli* li conoscono bene, ma li applicano senza tener conto dell' *adattabilità* di ciascuno al genere prescelto. Da buoni inglesi, *restono* bene le loro idee, ma gli è che queste idee indossano talvolta il *frak* dove sarebbe a posto il *tout-de-même* o mettono la cravattina scozzese sotto la rigida *redingote.*

Il senso dello *stile*—diciamolo senza paragoni da sarto—è loro ignoto. Il maestro Elgar mi sembra il più interessante del gruppo, non tanto perchè fisicamente somiglia ad Arrigo Boito, ma per l'impeto sincero e lo sviluppo che conferisce ai suoi temi. Un intermezzo, che s' allontana dal *tema originale* da lui troppo *variato* in forme orchestrali ora patetiche ed ora briose, è addirittura vezzoso, d' una ricercatezza amabile degna di Massenet. Ebbene, anche l'Elgar intercala negli svolgimenti bizzarrie strumentali, che guastano il carattere del pezzo. Un *Benedictus* del signor Mackenzie—il cui *preludio* all' opera *Colomba* è d' un simpatico effetto melodico — è prolisso e slavato: manca di concisione e d' intensità, poichè è fiacca l' inspirazione religiosa.

Tutto è lì: nell'assenza dello stile e della fantasia. Il signor German cerca un tema moresco di danza e cade nella *Carmen*, il signor Cliffe scrive una *Ballata*—sia pure come *tempo* di sinfonia—e riesce al frastuono d'una battaglia, lo Stanford, che pure vanta fama e dottrina, muta uno *Scherzo* della *Sinfonia irlandese* in ritmo di danza, e un' *ouverture* necrologica di Sullivan manca di affetto, di forza, di proporzioni. Cioè, in tutti vi è deficienza di carattere e d' originalità. Ognuno—si vede—ha compiuto lo studio dei moderni sinfonisti (quelli di teatro e quelli di musica a programma) e nei loro pezzi ora spunta Brahms, più spesso Wagner, non di rado Grieg e Massenet. Ma sono riflessi di chi non assimila, di chi non lavora con talento nella

propria madia l' altrui farina. È mirabile lo sforzo di voler violentare l'apatica natura inglese, afona e ottusa in fatto di sensibilità musicale; è anche interessante notare talvolta, nell'Elgar sopra tutto e nel Mackenzie, la vittoria di questo sforzo, ma sopravviene la nebbia e non riesce più di scorgere la linea, il disegno, il colorito e — insisto — a preferenza lo stile. Uscendo dal concerto, che Rossomandi ha diretto con impegno, si proclama questo bisogno:

— Ed ora, un *Adagio* di Beethoven.

Saverio Procida

Le Vergini, opera in tre atti di Antonio Lozzi, rappresentata per la prima volta al teatro *Quirino* di Roma.

Oltre sedici chiamate all' autore, se ho ben contato; tre pezzi ripetuti, applausi calorosi ad ogni momento: ecco la cronaca della prima rappresentazione delle *Vergini* al *Quirino* e delle sere seguenti.

Ma è veramente meritato un tale successo? Ha l' opera del maestro Lozzi tale valore da giustificare e applausi e chiamate e *bis*? A mio avviso, no: e le cordiali feste del pubblico debbono considerarsi come un incoraggiamento al giovane musicista piuttosto che la consacrazione di un artista maturo.

Il libretto, ricavato con una certa abilità dalla omonima commedia di Marco Praga, è tagliato bene e presenta situazioni interessanti, benchè l'analisi dei caratteri si sia perduta nella concisione del melodramma. Però devesi riconoscere che il maestro Lozzi non solo non ha riparato a tale difetto del libretto cercando di restituire il carattere ai personaggi per mezzo della musica; ma ha dato invece a tutto il lavoro una tinta uniforme nella quale i personaggi medesimi hanno perduto quelle poche linee personali che il librettista era riuscito a conservar loro, e li ha lasciati senza rilievo.

Inoltre tale uniformità non è solamente nella sostanza, ma eziandio nella forma: infatti mentre le idee melodiche sono tutte costruite sullo stesso modello, anche la armonizzazione e la strumentazione mancano di varietà e di freschezza.

Ad ogni modo il maestro Lozzi dimostra di avere attitudine a diventare un musicista, dappoichè i suoi difetti, comuni del resto quasi a tutti i giovani e facilmente corregibili con lo studio serio e indefesso, sono compensati in modo notevole da una vena melodica assai larga, se pure non molto originale, la quale, potrà permettergli in avvenire di produrre opere vitali e geniali, qualora egli abbia cura di esercitare una severa critica sulle frasi musicali che gli si presentano alla fantasia, sacrificando senza pietà tutte quelle che manchino di originalità e di carattere, o che siano troppo umilmente informate a viete formule che hanno ormai fatto il loro tempo.

L' esecuzione mediocre salvo per l' orchestra e per lo Schiavassi egregio tenore, l' allestimento scenico non troppo felice, il vestiario indecente, di certo non hanno contribuito ad attenuare le deficienze che si notano nell'opera.

Ad ogni modo voglio sperare che le liete accoglienze fatte alle *Vergini* siano per incoraggiare il maestro Lozzi a far di più e di meglio in avvenire, ed a ripresentarsi al giudizio del pubblico meglio agguerrito e più validamente armato, per conquistare la vittoria anche per forza propria.

Giorgio Barini

Voci del Peristilio

A NAPOLI

Quartetto Ferni. — Anche questa stagione avremo il solito ciclo di tornate musicali importanti non meno di quelle degli anni decorsi. La prima ha luogo domenica 16 dicembre, nella sala Maddaloni. In esso il *Quartetto Ferni* ha la coadiuvazione della gentile signora Teresa Maglione-Oneto, una dama ed una musicista squisita. Il valido ausilio di Luigi Romaniello, il forte e valoroso pianista, è riservato ad una delle *tornate* successive.

Enrico de Leva. — Il nostro egregio musicista lavora alacremente intorno ad un serio programma musicale pel suo Concerto di questo inverno. Il programma conterrà tutta musica di propria composizione, sia orchestrale, sia vocale, sia pianistica.

Concerto Lorenzi-Munier. — L'illustre arpista Giorgio Lorenzi, professore nel R. Istituto musicale di Firenze, darà prossimamente un concerto in Napoli, in unione del mandolinista-compositore professore Carlo Munier, un napolitano che ha vissuto per molti anni a Firenze e che oggi ritorna stabilmente in patria. Il concerto che sarà uno dei più notevoli di questa stagione, è fissato pel 13 del prossimo gennaio nella sala Maddaloni.

Un' opera nuova. — Il maestro Camillo de Nardis, per incarico della casa editrice Sonzogno, è intento a scrivere un' opera. Il libretto è di Vittorio Bianchi ed il titolo: *Hoffmann.*

Il sogno di Frida. —È questo il titolo d'un' opera in due atti che su libretto di Vittorio Bianchi ha testè ultimata il giovane musicista Lorenzo Filiasi.

Concerto Falcone. — La signorina Linda Falcone, che è alle sue prime armi artistiche, darà, il 20 gennaio, nella sala Romaniello, un concerto con la coadiuvazione del violoncellista professore Stefano Giarda e del maestro Umberto Mazzone.

Concorso d' esecuzione pianistica. — Si bandisce un concorso, per la esecuzione del *Concerto* per pianoforte ed orchestra di Giuseppe Martucci.

Il pianista, prescelto da una commissione esaminatrice, dalla quale saranno uditi tutti i concorrenti, lo eseguirà in un *Concerto orchestrale* che avrà luogo alla fine di aprile 1901, diretto dal maestro Rossomandi.

Possono concorrere uomini e donne. Le iscrizioni si ricevono fino al 1° aprile, presso il maestro Florestano Rossomandi, vico Giuseppe Vacca, 14, Napoli.

Nei teatri. -- Al *San Carlo*, la di cui apertura è imminente, la Stagione promette riuscire importantissima. Opere nuove promesse: *Fedora* di Giordano, *Tosca* di Puccini, *Maschere* di Mascagni. Apertura: *Tosca* con la Pandolfini, de Lucia, Camera. Direttore Leopoldo Mugnone.

— Al *Bellini* si ripiglierà la stagione di musica interrotta nello scorso

novembre. Si darà la *Virginia* di Mercadante e forse *Aida*, nonchè altre opere da destinarsi. Direttore il maestro Carlo Scalisi.

— Al *Mercadante* la Vitaliani con la *Seconda moglie* ha inaugurato un breve corso di recite con successo.

A ROMA

A Santa Cecilia. — All' Accademia di Santa Cecilia presto incominceranno le prove pei Concerti musicali. Un'attrattiva di grande interesse sarà certamente il lavoro del Saint-Saëns: *Il diluvio*, prima esecuzione in Italia. Ne sarà direttore l' egregio maestro Falchi.

La Società Bach. — Nel primo dei suoi Concerti la Società Bach eseguirà la messa di Palestrina *Aeterna Christi munera.*

Una nuova Società Filarmonica. — Sotto la direzione del maestro Pèlissier si formerà una Società Filarmonica che prenderà nome dal Boccherini, con sede nella Società degli Autori.

Concorsi. — La Società degli Autori e Artisti lirici e drammatici indirà tre concorsi: — 1.° per un' opera lirica in un atto col primo premio di lire mille e due medaglie d'argento. — 2.° per una commedia o dramma moderni in prosa in tre atti o più col primo premio di lire mille e due medaglie di argento. — 3.° per una conferenza sul teatro, limitata ai socii, col premio di lire duecento.

Terrà poi una serie di conferenze sul teatro drammatico alle quali hanno già accettato prendere parte Anton Giulio Barrili, Enrico Panzacchi, Ermete Novelli, Raffaello Giovagnoli ed altri.

Nei teatri. — Al *Costanzi* per le *Maschere* di Pietro Mascagni non sono ancora stabiliti gli esecutori. Si parla di Pessina, Adami, Corradetti, ma niente di sicuro. Le trattative per un' opera nuova del maestro Mascheroni non hanno approdato. Forse si darà in quaresima.

A MILANO

Lucifero. — Questa nuova commedia di Butti ha avuto buon successo, recitata dalla compagnia Talli e Soci al *Manzoni.*

Nei teatri. — Alla *Scala*, come al solito, la stagione si aprirà al 26 dicembre con *Tristano* e *Isotta* di Wagner, sotto la direzione di Arturo Toscanini. Nel corso degli spettacoli si promettono le seguenti opere: *Bohême* di Puccini, *Messalina* di de Lara, *Mefistofele* di Boito, *Le Maschere* di Mascagni, *Regina di Saba* di Goldmark. Fra i numerosi artisti scritturati ricordiamo le signore Carelli, Caligaris, Ferraris, Ghibaudo ed i signori: Arcangeli, Borgatti, Caruso, Tamagno. — Balli *Terra* e *Sole* e la *Sorgente* con la coppia danzante Antonietta Ferrero e Bonfiglio.

— Al *Manzoni* in Carnevale la compagnia drammatica Reiter-Pasta. Principale attrattiva: *Madame Sans Gêne.*

— Al *Filodrammatici* Ermete Zacconi con la sua compagnia. Poche le novità promesse, tra le quali il *Diritto di vivere* di Roberto Bracco.

A TORINO

Concerti. — Grande aspettativa per il prossimo *Concerto orchestrale* diretto da Giuseppe Martucci. Programma magnifico: *Nona Sinfonia* di Beethoven, *Venusberg* e due altri pezzi di Wagner. Per mercoledì 19 è annunziato l' altro *Concerto* col concorso del violinista Serato, di cui si dice un gran bene.

Nei teatri. — Nella imminente Stagione al *Regio* si promettono le seguenti novità: *Zazà* di Leoncavallo, *Maschere* di Mascagni, *Cendrillon* e *Sapho* di Massènet. Si parla anche della *Histoire d'un Pierrot* di Mario Costa.

Si preparano anche tre grandi concerti orchestrali ed in quaresima due Oratorii del Perosi.

A FIRENZE

Nei teatri. — Alla *Pergola* fino a questo momento non si è deciso nulla intorno alla stagione invernale. L'assegnazione della dote, o meglio del premio di lire 25000, assegnato dal Municipio a quell' Impresa che avesse dato uno spettacolo soddisfacente, non ha trovato finora alcuna persona disposta a presentare qualche progetto concreto. Si spera in una stagione di primavera, ma sono sempre le solite voci.

A BOLOGNA

Nei teatri. — Al teatro *Duse* acclamatissime e molto affollate le rappresentazioni straordinarie del tenore Bonci. Ora vi è la compagnia Emanuel. Si parla di una stagione di quaresima con la medesima impresa, e con le opere: *Aida, Mefistofele, Traviata.*

— Il teatro *del Corso* rimane chiuso a meno che l'impresa del *Duse* non si decida a portarvi, nelle sere di riposo, spettacolo Sonzognano ed allora si darebbero *Le Maschere* di Mascagni.

A GENOVA

Commedie nuove. — Il nuovo dramma *La scelta* di Guglielmo Anastasi, quanto prima sosterrà la prova della scena.

Nei teatri. — Al *Carlo Felice* la stagione di carnevale-quaresima s'inaugura col *Crepuscolo degli Dei* di Wagner. Seguiranno le *Maschere* di Mascagni, la *Manon* di Puccini, il *Mefistofele* di Boito. Nel cartellone figurano fra gli altri i nomi degli artisti: signore Arkel, Ferrari, Belloni e signori Angioletti e Zeni. Dirigerà il maestro Eduardo Vitale. Per i balli verrà messo in iscena *La Moda* del Danesi.

A VENEZIA

Nei teatri. — Alla *Fenice* la stagione s' inaugura il 26 dicembre col *Tannhaüser* di Wagner, col tenore Cosentino ed il baritono Kaschmann. Il 17 gennaio andrà in iscena la nuova opera di Mascagni: *Le maschere.* Le parti saranno così distribuite: *Rosaura* (Farnetti), *Colombina* (Farini), *Florindo* (Ventura), *Arlecchino* (Giordani), *Brighella* (Barbieri), *Tartaglia* (Bellucci), *Pantalone* (Galli), *dott. Ballanzon* (Silvestri).

A TRIESTE

Tragedie dell'anima. — Nuovi per Trieste, dalla compagnia Reiter-Pasta, sono stati rappresentati al *Comunale* i tre atti di Roberto Bracco, intitolati: *Tragedie dell'anima.* La vittoria è stata completa.

A VIENNA

Agnese Sorma. — Al *Raimundtheater* darà alcune rappresentazioni *Agnese Sorma*, cominciando dal 21 dicembre.

Commedie antiche. — La trilogia *Orestiade* di Eschilo, rappresentata la prima volta in Atene e premiata nell'anno 458 a. C., composta delle tragedie: *Agamennone, Le Coefore* e le *Eumenidi* è stata rappresentata al *Hofburgtheater*. Ne furono interpreti il Kainz *(Oreste)* la Medel *(Cassandra)* e la Bleibtreu *(Clitennestra)*. Successo lusinghiero, ma non entusiastico.

Eleonora Duse

La Comédie Française (*)

La *Comédie française* est, avec l' *Académie française,* une des deux plus anciennes institutions de France, et, aux yeux de l' homme fragile et changeant, la durée, qui l' étonne toujours, est essentiellement enviable et respectable.

Mais un titre d' ancienneté est, en somme, peu de chose par lui-même. Ici, heureusement, la durée est bien la marque de l'utilité et de la noblesse de l'institution. La durée, ici, a été soutenue par l'excellence et la beauté. En effet, la *Comédie française* défend, en art, l'expression la plus pure du génie français, c'est à dire l'indépendance du vif esprit gaulois encadré dans les contours bien definis de la composition latine ou grecque.

Au point de vue administratif et, je dirai, politique, ce que la *Comédie française* a de particulier, c' est qu' elle appartient à l'Etat, comme un monument historique national. Son administrateur général est un commissaire du gouvernement et représente le ministre. Cela donne à la *Comédie française* des privilèges, des droits et des devoirs spéciaux. Tout, chez elle, est soumis à un réglement établi par décret ayant force de loi. Elle est subventionnée par l'Etat, mais, en même temps, elle est, par la volonté de l'Etat, une association artistique et financière dont les membres se partagent les bénefices, selon l'importance des talents, évaluée par le vote de leur comité indépendant.

Elle choisit à sa guise les pièces nouvelles qu' il lui plait de représenter, mais elle est obligée de représenter, un certain nombre de fois, les œuvres anciennes, le repertoire classique.

Ainsi, libre de se rajeunir sans cesse, elle est forcée de demeurer en témoin de la noble ancienneté, de notre art. Elle produit mais

(*) L'inaugurazione della riapertura della *Comédie française* ha avuto luogo con molta solennità la sera del 30 dicembre 1900.

elle reproduit. Elle est une jeune Exposition d'art, et un vénérable Musée, comparable à notre Louvre.

La *Comédie française* choisit ses acteurs parmi les meilleurs comédiens de nos théâtres et les premiers élèves de notre conservatoire. Si elle n' a pas le droit littéral de s'emparer des plus illustres, parmi ceux là, la fascination qu' elle exerce y supplée: ils viennent à elle.

On a vu des comédiens quitter la *Comédie française* après y avoir obtenu la consécration éclatante de leur talent; ils emportent alors avec eux quelque chose de son prestige; c'est elle encore qui fait leur fortune ou, tout au moins, la suit... mais je ne crois pas qu' on ait jamais vu un comédien refuser de devenir l'un des *Sociétaires de la Comédie française.*

La vertu essentielle de la *Comédie* lui vient du nom de son fondateur, notre Molière, dont la gloire est populaire parce qu'elle est bien latine, bien française. Le fronton de la *Comédie française* est le reliquaire où s'enchâsse ce nom, cher à l'esprit français. C'est ce nom glorieux qui, avant tout, la protège, la guide, l'élève et l'immortalise.

Je connais assez bien, je crois, le double public populaire, les bourgeois et les artisans, ces deux catégories sociales qui sont toute la France moderne.

Je ne crois pas me tromper en disant que ni les uns ni les autres, pris en masse, ne lisent Molière.

Et l'oeuvre de Molière n'est guère jouée en France, si ce n'est à la *Comédie française* ou sur notre second théâtre-français: l'*Odéon,*— par obligation d'Etat. Mais, en revanche, si l'on vient à représenter du Molière devant un français quelconque, le plus ignorant, il entre en joie. La netteté des caractères, la clarté de la langue, la vivacité des scènes, la fermeté, l'unité de la composition, toutes ces qualités essentiellement latines, la belle humeur, le bon sens dans la gaîté, je ne sais quoi de généreux et de plébèïen, empoignent du premier coup ce spectateur ignorant. Il se reconnait et s'aime en Molière jusque dans ses origines inconscientes. Et, de plus, l'amour dont il s' éprend pour l'homme, dès qu' on lui raconte la vie de notre grand auteur comique, s'ajoute à l'admiration *naturelle* que lui inspirent ses ouvrages.

Pour le français d'aujourd' hui, Molière est, en effet, un émancipateur de la première heure, un précurseur de la Révolution française.

Cet ami des princes " *ennemis de la fraude* ", nous apparait comme un défenseur des droits de l'esprit libre. Ce fils de tapissier n'a-t-il pas forcé l'autoritaire, l'imposant Louis XIV à respecter l'homme dans le valet de chambre? Les foires de village nous montrent souvent, chez les marchands d'estampes coloriées, une image où Molière est

représenté dînant en tête à tête avec Louis XIV, au grand scandale des seigneurs qui les entourent debout et chapeau bas. Devant cette cour presque exclusivement occupée de préseánces, Molière fit représenter le *Bourgeois gentilhomme* où l' on sent très bien qu' à travers le bourgeois, assez sot pour parodier le gentilhomme, il atteint le gentilhomme *au défaut* de l'armure, avec la pointe de sa plume plus aigüe qu' une épée. Molière a tancé les petits marquis. Molière a prononcé (dans le *don Juan*) ce mot d'*humanité,* d'un emploi si rare à son époque. Son *don Juan* dit au pauvre qui lui demande un louis: " va, va, je te le donne, par amour de *l'humanité.* „ Et enfin il a écrit le *Tartufe* où il démasque l'hypocrisie jésuite qui, sous le couvert de la religion, vise l' accaparement des fortunes particulières, l' envahissement du foyer.

Bref, Molière est cher à l' esprit démocratique de la France avant Voltaire et Diderot, — et le nom de Molière, talisman incomparable, garde notre *Comédie française,* dont il fait un temple national et sacré.

Et ce n' est pas artificiellement que la maison de Molière est à Molière. Le dernier des pensionnaires actuels de la *Comédie* est en communication directe avec Molière en personne, à travers deux cents ans, par une série non interrompue de prédécesseurs. Aucun anneau ne manque à la chaîne. Elle ne s' est jamais rompue pour se ressouder. Tous ces comédiens, du vingtième au dix septième siècle, se tiennent par la main, de telle sorte que si les ombres pouvaient tressaillir, une secousse électrique, partie du plus humble de ceux d'aujourd' hui, serait ressentie par l' ombre même du grand Aïeul! Or, cette communication fluidique n' est pas imaginaire. Elle se produit en réalité. Seulement, au lieu de remonter les années, elle en suit le cours, elle descend, miraculeuse, de Molière à nous, et se nomme *la tradition.* Depuis Molière tous les comédiens de sa maison se sont passé l'un à l'autre, comme on se passe un mot d' ordre, certains souvenirs, l' esprit d' une anecdote, une façon d' être et de dire, non dans le précis mais dans l'inappréciable plus divin encore, et soyez certains qu' on joue Molière, à la *Comédie française,* non-seulement en répétant le texte de ses rôles, mais encore en reproduisant un je ne sais quoi d' impondérable, de fugitif et d' immortel, qui est un peu de son âme vivante, indéfiniment transmise.

Voilà pourquoi, tant qu' il y aura un esprit français, la Maison de Molière pourra modifier tel ou tel détail de son organisation intime ou de son architecture, sans jamais cesser d'ètre elle-même. Elle pourra s' écrouler dans les incendies, elle resurgira toujours de ses cendres.

La garde près Toulon. 31 XII 1900.

Jean Aicard

Del Teatro lirico italiano

SINTOMI DI DECADENZA

Al Teatro San Carlo, ho risentite, l'una dopo l'altra, la *Sonnambula* e la *Tosca*. Accingendomi — per una mia vecchia abitudine — a rendermi conto delle mie impressioni e a formularne nel mio cervello un concetto concreto, ho avvertito, sopratutto, come il cozzo di due cose opposte, come la conflagrazione di due manifestazioni d' arte antitetiche. E difatti è una antitesi che s' impone. La *Tosca* del Puccini è uno sforzo supremo di tecnicismo fatto " a freddo „, è l' imperbolica proclamazione della drammaticità musicale conseguita con la maggior possibile somma di mezzi materiali, è la definitiva rinunzia del lirismo, è il melodramma diventato *fattaccio*, è l'elefantiasi del così detto *effetto*, è l'apopplessia del gesto, dell'accento e dell'azione, è la musica che rinnega se stessa e che chiede aiuto a Vittoriano Sardou, il più abile e potente prestidigiatore d'illusioni sceniche, il più esperto conoscitore della conquistabilità del pubblico. La *Sonnambula*, invece, concepita da Vincenzo Bellini fra le sorridenti blandizie dei colli della Brianza, nell' epoca in cui il suo genio era meno che mai pensoso dell' esigenza della folla e più che mai pieno della sua anima dolce, innamorata e dolente, è l' assenza d'ogni sforzo, è l' espressione della più individuale sincerità, è l' incosciente audacia del lirismo che ravvolge l' idillio tenue ed ingenuo senza sospettare di consentire alla favola semplice il volo della fama universale, è il melodramma più scevro di materiali mezzi scenici, è la musica meno gesticolata e meno movimentata che si sia scritta pel teatro nel secolo decimonono, è la schietta pura vergine successione di note, forte della sua schiettezza più che d'ogni meraviglioso magistero di tecnica moderna.

Anche rispettando il preclaro ingegno di Giacomo Puccini, non si può negare che, per il posto assegnato a Vincenzo Bellini dal Tempo che è il più grande dei critici di tutti i tempi, un confronto tra i due

sarebbe strano e dissimulerebbe nella stranezza una puerile perfidia. A chi osasse tentare un tal confronto, Giacomo Puccini avrebbe il diritto di mandare per padrini due dei suoi tenori — che sarebbero naturalmente fra i più celebrati dell'epoca nostra —; mentre Vincenzo Bellini, non meno offeso dal confronto, dovendo del pari affidarsi a due dei suoi tenori viventi, non potrebbe ricorrere che a due mediocri, giacchè in Italia, al San Carlo di Napoli, per esempio, i tenori celebri cantano *Bohême* e *Tosca* e i tenorini novizii cantano *La Sonnambula*. Ma, a prescindere da ogni valutazione che possa scaturire da un confronto, pare che il caso, rappresentato bene dall' impresa del San Carlo di Napoli, abbia messo, l'una vicina all'altra, nel mese di dicembre dell'anno 1900, la *Sonnambula* e la *Tosca* per presentarle insieme, simboli del teatro lirico italiano, sorelle eterogenee separate da settant'anni di evoluzioni, agli occhi quasi spenti del secolo morituro come Shakespeare riuniva nella rinata coscienza del decrepito *Re Lear*, tardo giustiziere, la soave Cordelia e le bieche figure di Gonerilla e di Regana. (Dal punto di vista della similitudine, come vedete, nella coscienza del secolo *Re Lear*, l'*Iris* di Mascagni potrebbe essere stata la terza sorella). Accogliamo, dunque, l' intenzione del caso. *Sonnambula* e *Tosca* sono due indici della nostra arte scenica musicale, sono gli esponenti di due epoche, sono la parola di due tendenze, sono due *fatti* che dicono brutalmente che cosa era la *musica* in Italia nel 1830, che cosa è stata ieri.

La responsabilità di Giacomo Puccini — badiamo — è minima dinanzi ai sintomi che impensieriscono chi udendo la musica della *Sonnambula* prova oggi un diletto immensurabilmente più profondo che non gli dia la musica di *Tosca*. È minima la sua responsabilità perchè — come mi permisi di scrivere nel gennaio dell' anno scorso e come s'è scritto quest'anno con maggiore autorità dai miei illustri colleghi napoletani — la veste musicale ond' è rivestita, in *Tosca*, la famosa scena della tortura basta a documentare il progresso del valore di Giacomo Puccini, subordinatamente, si capisce, alle preoccupazioni e convinzioni da cui oggi in Italia sono pervasi gli animi dei giovani operisti. Ed è minima la responsabilità personale di Giacomo Puccini anche perchè, in verità, un' opera d'arte non è solamente " *le signe d'un état d'esprit* „ — in cui il Taine non comprendeva forse che le circostanze attinenti alla vita intima d'un artista — ma è anche il risultato delle aspirazioni, delle correnti, delle rigenerazioni o delle degenerazioni, degli ideali o delle fisime, delle forze o delle debolezze, delle transizioni o delle transazioni, del momento psichico, insomma, di tutta l'epoca nella quale l'artista vive.

In fatto di musica teatrale, io temo che oggi si tratti proprio di correnti, di fisime, di debolezze, di decadenze, e, speriamo, di transizioni.

Il più grande colpevole è stato il più grande musicista che sia nato al mondo dopo Beethoven: — Riccardo Wagner. Chi nasce troppo grande non dovrebbe nascere perchè, nascendo, trova il mondo sproporzionato alla propria grandezza. Riccardo Wagner, nell'arte musicale, ha troppo distrutto, ha troppo creato. Anche Iddio — per chi voglia credere in Lui — creò troppo; — e la sua creazione non è che la continuità della decadenza nell' infinito. Da Riccardo Wagner in poi l'arte musicale non può che decadere. Vedrete.

Ma, in Italia, la decadenza della musica in genere e del teatro lirico in ispecie dovrebbe essere, almeno, come la decadenza d' un gran signore, il quale non derogasse alla sua alterigia e serbasse, sino all'ultimo, sino alla morte, i segni di sua stirpe. Per tutto quanto è musica, la questione dell'italianità non ha niente di comune con le volgari scempiaggini che tutte le bestie, cui è dato di sporcare le pagine d'un giornale o d' una *Rivista*, smaltiscono malignamente a proposito dei pochi italiani che, attraverso tante diffidenze e tanta concorrenza, hanno cercato, in questi ultimi vent' anni, di tener su il decoro del teatro di prosa. Coteste bestie chiamano influenza del teatro straniero ciò che è flusso e riflusso d' idee e di attività intellettuali o larga seminagione di civiltà e non si peritano di lagrimare sulla tomba del nostro teatro di prosa proprio quando questo teatro, non soccorso da una continuità di tradizione, nè da una ininterrotta unità nazionale, nè da ingenti eredità trasmesse da molti giganti i quali abbiano saputo conferire ad esso una aureola mondiale come al loro teatro i giganti francesi seppero, tenta di emanciparsi e di offrire il suo bravo drappello di soldati all' esercito dell' Europa coalizzata oramai più nell' arte che nella Cina. Il passato dà agli autori del teatro lirico italiano lo stesso patrimonio enorme di tradizione, di celebrità, di nazionalità, di eccellenza, di forza, di diritti e di doveri che ha dato, in Francia, ai moderni autori del teatro di prosa. Napoleone diceva: la *Comédie* è la gloria della Francia, l' *Opera* ne è la vanità. Noi, in Italia, potremmo e dovremmo capovolgere l'affermazione.

E la questione dell' italianità per quanto concerne la musica non si limita neppure a quel complesso di circostanze di cui la gloria è la fusione luminosa. C'è, nella questione, qualche cosa di più sostanziale. C' è che il germe della musica moderna — e nella parola *moderna*,

questa volta, voglio comprendere tutto lo sviluppo di quell' albero colossale che di sue ramificazioni ha ricoperto il mondo civile e che ebbe per radici i canti ambrosiano e gregoriano e ha per cime le melopee di Wagner — c' è, dicevo, che questo germe è italiano. In quel *cantus firmus* che faceva intenerire Sant' Agostino e faceva penetrare, come egli affermò, la verità nella sua anima, è, senza dubbio, il carattere permanente indispensabile della *musica*, quel carattere che sfugge a ogni analisi che voglia sorprendere il perchè della sua bellezza, quel carattere per cui essa è profondamente diversa da ogni arte plastica e per cui Schopenhauer volle chiamarla: l'essenza metafisica del mondo.

Ebbene, proprio questa essenza, proprio questa sostanza latina per la quale la musica è musica, proprio quest' anima d' ogni organismo musicale è ciò che i nostri giovani operisti tendono a rinnegare. *Tosca* — e torno, per coerenza, al caprio espiatorio, all' ultimo indice dell' evoluzione del nostro teatro lirico nel secolo decimonono — sì, *Tosca*, astrazion fatta dai pochi fronzoli melodici che Puccini vi ha sparsi qua e là come per una estrema nostalgia di musicista, rappresenta l' egemonia del materialismo sulla musica. Non è, dunque, la decadenza del gran signore, perchè il segno di sua stirpe non si vede più. L' indole originaria dell' arte profondamente diversa da tutte le arti plastiche è perduta, è annullata nell' accentuazione, nell' eccesso e, sia anche, nel trionfo del plasticismo. E quando si consideri che Wagner ha voluto significare con la musica lo spirito delle persone, dei fatti e delle cose, nulla è più logico di concludere che Wagner fu molto più latino, fu molto più italiano dei nostri giovani operisti. E fu tanto più italiano, tanto più latino inquantochè egli, avendo la chiaroveggenza della concezione d' un melodramma che persone fatti e cose fondesse in tutto solo con le note, non aveva altresì la chiaroveggenza esatta della propria potenzialità puramente musicale, e, quasi senza sapere e senza credere d'essere, sopratutto, un sublime musicista, disponeva, inconscientemente, d' una prodigiosa quantità di *musica* ed estrinsecava la sua concezione di filosofo e di poeta con una *ispirazione* che segnalava la sua recondita affinità con Vincenzo Bellini e quel mistero imponderabile che contraddistingue, nei suoi fascini maggiori, ciò che è soltanto *musica* e con ali invisibili vola sopra ogni altra arte.

Ma l'ispirazione di Bellini e quella di Wagner, l'una animatrice d'un qualunque ingenuo idillio come la *Sonnambula*, l'altra animatrice d'una qualunque filosofeggiante leggenda come la tetralogia dei *Nibelungi* — che, parola d' onore, senza la musica wagneriana, potrebbe perfino sembrare una follia — non trovano nessun ramo di parentela nelle

modernissime combinazioni di note dei musicisti nostri. Di Bellini essi non hanno più niente, di Wagner non hanno che qualche grattatura tecnica, la quale, col pretesto del *leit-motiv*, dissimula la povertà delle idee melodiche, e, col pretesto di esprimere precisamente con le note ogni colore, ogni pensiero, ogni frase, ogni parola, diventa grido, rumore, enfasi, smorfia, diventa qualche cosa d'importuno che stanca l'orecchio e il cervello e per cui si esce dal teatro sospirando il beneficio d'una intera e autentica romanza di Tosti, di Costa o di de Leva, già spezzettata nei faticosi e artificiosi atteggiamenti di brani melodici tra le torture delle intenzioni descrittive e psicologiche.

E l' avvenire?

Chi consiglia di rivolgere lo sguardo a Wagner e di tentarne una pretta continuazione, dice una corbelleria. Questa corbelleria contiene l'ignoranza di quel che fu il singolare temperamento di Wagner, di quel che egli concepì nella sua megalomania di patriota, convinto di creare con la grandiosità della leggenda tedesca un teatro tedesco complesso ed eterno, di quel che egli possedeva come musicista inspirato e inconsciente e metteva al servigio del poeta, del filosofo, del patriota, e infine contiene l'ignoranza — molto diffusa, del resto — della divergenza fra le sue teorie e le sue opere. Le sue opere, è vero, seguono fedelmente le assorgenti spire dei suoi ideali, dei suoi propositi, delle sue riforme; ma c' è nelle sue opere la fiamma divina del musicista, c' è in esse, sopra ogni altra cosa, la *musica*, che le sue teorie non lasciano sospettare. E questa è la divergenza.

La continuazione d'uno dei tanti elementi che compongono la produzione wagneriana è forse presumibile; la continuazione di tutti questi elementi insieme è assolutamente impossibile specie per l'artista italiano sul quale le leggende — fonte primaia della ispirazione di Wagner — non esercitano nessun potere fascinatore anche ammettendo di poterne trarre qualcuna all'onore dell'arte nazionale estraendola da un fondaco napoletano o da una caverna delle montagne calabresi, o di poter galvanizzare una leggenda morta.

La salvezza morale della fatal decadenza è, in conclusione, nella fisonomia italiana della musica, che il passato, ancor vivo, ci mostra. Io non dico di bruciare le conquiste della tecnica. La tecnica — lo so — progredisce sempre, indipendentemente dalla sostanza d' ogni arte. Progredisce, nel teatro di prosa, in Italia, dove gli autori si liberano dal meccanismo delle imitazioni degli Augier, dei Dumas, dei Sardou; progredisce, nel teatro di prosa, in Francia, dove oggi non c' è nessun

autore che abbia le facoltà creative di Sardou, di Dumas, di Augier; progredisce, nel teatro lirico, in Francia e in Italia, dove per fare una melodia un operista suda come un fabbroferraio che stenda, fra l'incudine e il martello, una laminetta arroventata.

No, non bruciate, o giovani operisti, il vostro pentagramma tempestato di dovizie tecniche; ma ricordatevi che dieci note che compongano una vera linea melodica dicono quel che non si riesce a dire con i più dotti arruffii. Mettete un'anima nella vostra tecnica, mettete una melodia nei vostri rumori — sia pure una melodia di seconda mano, che non sarà per voi un gran sagrificio — e del teatro lirico italiano avrete salvato così, se non la vita, l'onore.

Intanto, corre con insistenza la voce che Pietro Mascagni, scrivendo *Le Maschere* — l'opera che il secolo nuovo tiene al fonte battesimale e ricinge dei suoi primi raggi beneaugurantі — abbia voluto tentare, in certo modo, un ritorno all' antico. Come Puccini prima della *Tosca,* così Mascagni prima dell' *Iris* parve opporre la sua giovinezza geniale alla fatalità della decadenza. Non è quindi insperabile che la novissima opera ci rinfranchi. Siamo alla vigilia del battesimo che avrà luogo simultaneamente in non so quante città d' Italia, e ben presto sapremo se il *prologo* già famoso, per il quale una falange dei nostri attori è chiamata a soccorrere il teatro lirico, sia davvero il prologo in prosa... d'una opera in musica.

Napoli, 6 Gennaio 1901.

Roberto Bracco

dalle “ Scene Attiche „

(FRAMMENTO DELLA PREFAZIONE)

Alcuno dirà che ho voluto trasferire questo *Eutifrone* dal portico dell' Arconte alla scena italiana per pungere, sotto il simbolo antico, i nuovi *Eutifroni*.

Può accadere che qualche *Eutifrone* più vicino a noi si ravvisi nel vecchio tipo; ma la satira, davvero non entrò nelle mie intenzioni.

Altri dirà che ho voluto — la seconda volta — divertere il teatro italiano dal suo naturale andare, che tende ad una meta sociale. Ed io dico che non solo la questione economica, ma tutti i problemi importanti di ogni tempo, sono sociali.

Altri, poi, scopriranno che ho voluto in *Socrate* riaffermare la mia tesi sul *Genio*, contro le correnti dottrine. Ed io so che in arte una tesi è tollerabile solo se per via arriva a dimenticarsi.

— E che hai voluto provare?

— Provare niente: io scrissi queste poche scene quando la vita mi mancava e volli sentire quello che di continuo ha la vita di tutti i tempi.

Questo *Eutifrone* platonico rispose meglio al mio bisogno, perchè da una parte rappresenta una discussione non conchiusa nè allora nè oggi, e prelude dall' altra alla conclusione di una vita che fu una missione. Mi fermai alla sentenza degli eliasti, perchè andando in là, mi sarei imbattuto nel *Critone* e nel *Fedone* che sono intangibili.

Se per la modifica di qualche carattere la tradizione mi accusa, la riflessione psicologica me ne scusa; e credo che mi scusi l' arte dove ho fatto precipitare la soluzione.

Dicono che il malanno è un isolatore ed io non me ne accorsi; anzi per liberarmi sin dal pericolo dell' apatia, mi accostai al più oggettivo dei filosofi antichi.

Non so se io sia riuscito a soffiare un pò di spirito drammatico sopra un dialogo filosofico e dentro un fatto antico, nè so se qui al-

cuno possa essere più fortunato di me in simile tentativo; ma sento non essere tempo tutto perduto richiamare la gente a certe quistioni, e al ricordo di certi nomi, sotto nuove forme.

La critica avrà molto da dire. Dirà che ho fatto, al solito, filosofia dialogata: che l' uditorio non intende bene uomini e fatti, tanto antichi, in lingua mezzo antica e mezzo nuova; che i caratteri, in così poche scene, possono essere appena accennati; che mi è convenuto, intorno ad alcuni caratteri, travestire la tradizione; e che nessuna relazione appare tra quei tempi e questi.

Potrà dire meglio e peggio: la miglior critica è quella che esamina l' opera, secondo l' intenzione dello scrittore: la decisiva, in questi casi, sarà la sentenza dell' uditorio......

Non osai presentare *Cristo* sulla scena. Presento *Socrate*, una vita che parve un simbolo, di scorcio, a volo. So che questi ardimenti si espiano.

Noi contiamo nell' Italia presente drammaturghi assai valenti, esperti nel magistero del dialogo, delle situazioni drammatiche e in tutte le altre parti della tecnica, nondimeno non si può negare che è difficile ai nostri la gara in questo campo con gli scrittori stranieri; i quali, per alcune speciali ragioni, hanno più fresca e intensa l'osservazione della vita moderna. La gara è possibile se noi ci rallignamo sul tronco del nostro genio greco-latino, non per derivarne caratteri e tipi a traverso le regole classiche, ma intenderli come veramente furono, con l' aiuto del senso moderno, che è senso umano. Per questa via torneranno innanzi a noi figure più vere, e, direi, più storiche che non siano quelle narrate dalle istorie.

Questa specie di arte, mentre pel suo spirito evocatore è soggetta da un lato alla critica più sottile e talvolta più petulante, dall' altro istiga ed alimenta quella critica più larga e generosa che ci fa intendere l' umanità di certi tipi, i quali, come sono presentati dai narratori, somigliano più tosto a miti che ad uomini, perchè sono elaborati per la scuola e non per la vita, dove la vita è separata dalla scuola.

E un' arte, lo so, che chiede lunga preparazione, quanta ne bisogna per una diligente analisi che deve tutta risolversi in un colpo di sintesi, e per una erudizione particolareggiata che deve sentirsi in ogni parola e non apparire da nessuna; ma chi sa che oggi l'arte non si può scindere dalle intenzioni e dai fini della scienza, comprenderà che questa arte più conforme al nostro genio è, nel medesimo tempo, più consona con lo spirito del secolo.

Ma se io dicessi che con questo tentativo mi sono proposto indicare un indirizzo piuttosto che un altro, cadrei nella tesi, che io ho rifiutato sin da principio.

Giovanni Bovio

Echi Cimarosiani *

. . . .

“ Di regione in regione, fra gli staterelli in cui la penisola si veniva smembrando, correva a quei tempi un alito sano e perenne di vita musicale, giocondo come la tempra nostra serena, che tra le afflizioni politiche nel sogno del Bello si veniva beando: onde quando il Burney fra noi discese, nel luglio del 1770, trovò tali e tante manifestazioni d'arte geniale, che più non avrebbe saputo imaginare. In Francia, ove l'Enciclopedismo a grado a grado invadente di tutto e di tutti discorreva, egli si era ritratto con terrore dal *Concert Spirituel* e da l'*Opéra,* che al Goldoni appariva: “ Un paradiso per gli occhi, un inferno per gli orecchi „: fra noi per contro l'attraeva la tendenza innata al canto ed il gusto del popolo, le cui povere manifestazioni serbavano qualche impronta dei modelli migliori.

“ Nè diversa poteva riuscire la cosa, se un tratto si ripensi alla pletora di vita artistica, da cui era corsa la penisola. Riconduciamoci un tratto col pensiero a quell'epoca, ove il codino e la cipria ancora imperavano. Se lo stile religioso, compiuta la parabola ascendente, già cadeva nel profano: se l'adorazione del passato si rimutava nell'inchino galante della società settecentista, in compenso la musica esalava a piena gola il suo poema di giovanile freschezza: e sotto le volte gravi delle chiese risuonava parte di quel gaio e spontaneo diletto, che nelle piazze e pei trivii chiamava il popolo alle sceniche rappresentazioni.

“ Così nei luoghi, ove un giorno aveva tuonato l'artifizio della polifonia corale, ora cantava lo stile concertante, si acclimatavano le forme ritmicamente quadrate dell' *Aria* : ed il popolo, che nelle pubbliche esecuzioni cercava i modelli suoi, tosto vi intuiva la risposta alle proprie aspirazioni : e inconsciamente ne favoriva lo sviluppo, e al progresso dell'arte si interessava.

---

* Diamo con questo « frammento » della conferenza che Luigi Alberto Villanis ha scritto su Domenico Cimarosa, una opportuna primizia ai nostri lettori, essendo questi che corrono giorni dedicati alla commemorazione centenaria del grande artista.

“ Dovunque ci rivolgiamo, a quei giorni, troviamo una sola tradizione, un solo indirizzo. Nel salone aristocratico ove la dama, dondolando sulla punta del piedino a cagione del tacco altissimo, si appoggia al braccio del cavaliere in abito di seta e broccato, il clavicembalo impera nelle vacue sonorità delle corde ancor brevi, pizzicate dal tipico becco di penna: ed il virtuoso in calzoni corti, che sofistica nella diteggiatura capricciosamente sull'uso del mignolo o proscrive il pollice, scande le formole sentimentali di quello stesso Pergolese, finemente cesella le *Sonate da Camera* di quel Baldassare Galuppi, che per il popolo scrivono gli intermezzi giocosi della *Serva Padrona* o le pazze e gioconde pagine dell' *Arcifanfano Re dei Matti.*

“ Questo buon popolo poi, che all'opera seria non ha occasione di recarsi, nell'opera comica nascente si sbizzarrisce: e se quivi grandi artisti non gareggiano coll' usignuolo nei voli fantasiosi dell' improvvisazione, in compenso modesti cantori, sorti dalla plebe, a questa si indirizzano nella modesta *Burletta.*

“ Attualmente, ove il progresso sembra tutto innovare, gli sfaccendati che bramano farsi titillare l' orecchio da un ritmo gaio e leggero, corrono all' operetta offembachiana, che l' ebreo di Colonia acclimatava a Parigi nella seconda metà del secolo tramontato. Ma sullo scorcio del settecento, cui gli sguardi nostri si vanno a grado a grado indirizzando, imperava un' arte tutta nazionale, figlia della commedia a maschere e dell' opera seria: ed essa era detta *Burletta.* Questa *Burletta,* od opera buffa italiana, era ancora lontana dallo sviluppo che Mozart e Cimarosa dovevano conferirle. Non avrebbero retto, i nostri nonni, a lungo avvicendarsi di atti, nel genere buffo: onde si compiacevano in intrecci e situazioni da farsa, quali sono quelle che appariscono dal titolo dei lavori sopra accennati. In compenso però la musica ne era stesa dai più nobili scrittori: e se mancava agli interpreti il virtuosismo sbalorditoio di un Caffariello, di una Mengozzi, di una Cuzzoni, la freschezza delle voci ed il gusto innato e l'educazione inconscia, figlia dell' ambiente, a tutto sopperivano. Onde il popolo, leggero anch' esso e bottegaio, si sbellicava dalle risa alle trovate dei buffi, si innamorava ai gioielli di schietta e purissima melodia: lieto, come lieta era la musica: spensierato, come spensierati erano i cantori: ed assai superiori a noi che, più fortemente sbraitando in nome della coltura, dell' estetica e dell' arte, acclimatiamo sulle nostre scene le lordure della *pochade* stupida e sconcia, o ci dilettiamo alle volgarità librettistico-musicali dell' operetta straniera.

“ Questo lato giocondo della vita nostra popolare va in ispecie ricordato, come quello che sembra procedere dal fondo stesso del no-

stro carattere. Venne osservato che il buffo sembra, in musica, essere la prerogativa degli italiani, come l'arguzia è nota caratteristica dei francesi, e la profondità della satira amara distingue le creazioni germaniche. Così nel riso dell'opera buffa napoletana, che nel Cimarosa troverà il corifeo, scintilla un raggio di quel sole che scherza collè nostre onde, olezza un alito di quella fragranza che esala dai giardini fioriti, vibra un attimo di quella vitalità rigogliosa che si manifesta nei giuochi pazzi dei bimbi seminudi, correnti sulle nostre spiaggie.

" Quando per contro ride la musa francese, spesso il labbro ha sottintesi pieni di gentile malizia: e lo scherzo germanico rivela una calma melanconica dello spirito, ove la giocondità della commedia goldoniana è attristata dalle scialbe luminosità di un sole sbiadito. Sulle nostre scene la buona *Colombina*, linda e piacente nella semplicità dell' abito popolare, ride — e passa via. Sul palco del *Cafè-chantant* la *divette*, tutta ninnoli e fronzoli, ride — e mostra le calzette di seta. Nel nord lo scherzo ride ancora: ma il motto di spirito sembra uscire dalla bocca di Amleto.

" Ora, chi per poco rivede con amore le carte del passato, si trova dinnanzi a tale e tanta ricchezza di umorismo musicale, che maggiore non si saprebbe intendere. A quel modo che nello Scherzo del nostro Domenico Scarlatti, Hans de Bülow presentiva chiaramente il terzo tempo beethoveniano, così gli intermezzi e le azioni musicali delle *Burlette* costituiscono la protasi dello sviluppo successivo, cui si venne appassionando l' universo europeo.

" Nella povertà politica somma ricchezza d'artistica iniziativa: nella generale trascuratezza raro amore per gli istituti musicali, che formavano il vanto dei singoli staterelli, l' ammirazione del Göethe, l'orgoglio del Rousseau, l' invidia del Beckford: unità e rara precisione nell' indirizzo generale: ecco la vita del periodo cui i nostri sguardi si rivolgono. Vita di epicureismo musicale inconscio e sereno: ma vita feconda, e tale da spiegarci il carattere del grande, di cui oggi solennizziamo la memoria. Essa infatti ci dice che, anche senza accorgersene, l' orecchiante al pari del musicista vivevano in ambiente saturo di artistiche aspirazioni: onde, a quel modo che i nostri monelli altro modello non avendo, ci vanno zufolando le malvagie bestialità di un pianoforte a cilindri o le grullerie di un *Inno* popolare, allora, non potendo imitare altri prodotti, canticchiavano le giocondità eleganti d'un Pergolese, le spiritose cadenze di un Galuppi, e le larghe cantilene, mezzo sacre e mezzo profane, che dalle cantorie delle chiese come nuvole d' incenso si elevavano verso un Dio inconsciamente vagheggiato: il Dio d' un' arte veramente nazionale.

Luigi Alberto Villanis

Attorno alla “ Casa di Goldoni „

Caro Novelli,

La vostra impresa ha sollevato prima di nascere una lunga serie di discussioni, di indiscrezioni, di pettegolezzi. Il rumore non nuoce talora alle idee, giova anzi spesso, perchè, se non altro vi desta attorno l'attenzione, e l'attenzione è la madre della riflessione e nonna della prudenza e del giudizio, e sotto questo aspetto può essere un non disprezzevole elemento di riuscita.

Io non ne scrissi e non mi unii ai preventivi clamori, perchè non mi pareva opportuno discutere quel che ancora non era ben definito; mi repugnava, anche lontanamente, alimentare pettegolezzi e sopratutto mi doleva dover far il malaugurio.

Noi abbiamo pertanto potuto vedere due mesi fa la *Casa di Goldoni* inaugurata: incominciata la serie delle sue rappresentazioni: voi avete allora salutato il padre del nostro teatro moderno con l'opera di un nobilissimo suo discepolo — oramai troppo presto dimenticato — Valentino Carrera; il publico vi ha applaudito e vi continuò ad applaudire, ha ammirato la tenuta e l'aspetto della vostra “ *Casa* „, i giornali registrarono i vostri successi e vi furono larghi di lode. Io mi figurai allora il vostro viso raggiante di gioia e di soddisfazione, m'imaginai i vostri scoppi di fiducia rumorosa e tonante come le alzate clamorose della vostra caratteristica voce, e fui io pure, benchè non mutassi il mio primo pensiero, contento della contentezza che vi rallegrava, delle lodi che vi accoglievano, perchè conosco ed amo il vostro spirito nobilissimo, intelligente, acceso e devoto per le più belle e pure espressioni dell' Arte.

Ora dopo due mesi, a quanto si dice ed è accaduto, la *Casa di Goldoni* pare tramontata prima che sorta veramente, vi si dice sfiduciato e deluso, e deciso di ritornare alla vostra semplice compagnia.

Posso quindi ora che avete cercato di dare i primi colori al vostro disegno farvi un semplicissimo fondamentale commento.

Non è il senno di poi che vien fuori, voi lo potete credere, e se ho aspettato a dirvi ciò che ora vi dico, non è la vostra particolar prova che me l'abbia per la prima suggerito. E vi dirò d'altronde cose che hanno una significazione ed un valore generale e non possono soltanto esser frutto del vostro presente esperimento.

Il vostro tentativo dunque poteva tendere a due concetti finali: quello di semplice, largo, indeterminato miglioramento delle condizioni e dell'opera artistica di una compagnia drammatica e quello di un disegno concreto, definito, speciale, di un tutto a sè.

Il primo concetto non esce dalla storia delle buone intenzioni da cui furono talora animati capocomici intelligenti ed attivi, artisti innamorati non solo del lato materiale della loro professione. Compagnia ben ordinata, affiatata, repertorio artisticamente costituito, cura diligente e sapiente dell'apparato scenico, ecco i resultati pratici di questi lodevoli intendimenti. Ma essi naturalmente non potevano e non possono avere maggior energia esplicativa. Il tentativo si arresta a questo punto. La storia dell'arte nostra rappresentativa in questi ultimi trent' anni ci ricorda parecchi di questi insigni tentativi diretti alla formazione di una salda e artistica compagnia, allo svolgimento dei più puri principi, e al conseguente miglioramento degli autori e del teatro in genere. Alcuni ebbero fortuna, e poi la smarrirono: altri non la trovarono mai, in fondo, i precedenti non sono molto allegri, ma non importa.

Questo, caro Novelli, non dovette essere, certamente, il vostro disegno. Le vostre fatiche, i vostri preparativi, il titolo stesso con cui battezzaste l'impresa vostra dicono che non avete voluto limitarvi l'attività nel nobile, ma ancor semplice campo di migliorare quel che esiste, ma che il vostro concetto aveva un energia creativa, originale, che trascendeva i confini e l'importanza di quanto si è finora tentato. E allora noi veniamo al secondo dei due scopi a cui dissi aver potuto rivolgersi il vostro pensiero.

Stabilire in Italia la compagine d'un teatro che fosse, per così dire, il santuario dell' Arte, e dell' Arte nazionale specialmente, sul quale — Nume Indigete — vegliasse con la memoria dell' Arte sua grande e serena, e con l'energia dell' opera sua, Carlo Goldoni; un teatro che pur ne' suoi secondari ed esteriori elementi fosse la più incorrotta, la più schietta espressione dell' Arte: ad un dipresso questo voi dovete aver pensato.

Ora siffatto pensiero poteva condurre a due resultati. O vi bastava

quello di un effimero tentativo, o intendevate invece costrurre uno stabile edificio, dar vita ad un istituto organico che raccogliesse e attuasse veramente e durevolmente la nobil idea da cui eravate inspirato.

Nel primo caso tutto ciò che potevate fare sarebbe stato certo frutto squisito della vostra intelligenza e del vostro amor all' arte: ma avrebbe costituito semplicemente un fenomeno. Un fenomeno che si sarebbe impersonato in voi, che da voi solo e per voi solo avrebbe avuto vita, che poteva durare finchè fosse durata la vostra abnegazione, finchè fossero bastati i vostri sacrifici, e, sopratutto finchè non si fosse scomposta, per colpa delle esigenze dei varii elementi onde era costituita, la compagine dell' impresa che vi sareste assunto. Dopo, saremmo ritornati da capo. Avremmo avuto una fioritura, ammirevole, insigne fin che volete..... che non avrebbe lasciato traccia. E tutto ciò, meglio di me, voi lo sapete, non era ancora e non poteva mai essere la *Casa di Goldoni.*

Nel secondo caso che vorrebbe realmente riuscire a questo stabile edificio, voi colle condizioni da cui dipendete e a cui umanamente non vi potete sottrarre, colle basi su cui vi fondaste, cogli elementi a cui ricorreste, coi resultati di cui vi doveste accontentare, vi aggiraste in un' illusione. L' illusione, non lo nego, può dare anche pregevoli frutti pel presente, ma giova sia conosciuta e rivelata, e se non altro, non considerata di più di quanto è e può produrre.

E anche qui mi basterà mettervi avanti alcune semplicissime ragioni.

Evidentemente il titolo stesso che avete dato alla vostra impresa rendeva essenziale, imprescindibile un elemento: la stabilità. Una " *Casa di Goldoni* „ che duri un anno, due, magari tre, mettiamo anche cinque, non è una casa, ma, — togliete, mio ottimo Novelli, tutto ciò che di spregiativo per consuetudine ha il vocabolo — una baracca. Fate che questa casa non possa resistere al tempo e alle bufere, e voi dopo aver faticato e fatto del bene all' arte — ve lo concedo — per tutto il periodo della sua esistenza, vi troverete, per lo scopo finale, allo stesso punto di prima. E vi si può dire allora che non valeva la pena scomodare il giocondo autore veneziano, e pensare nel suo nome, e nel suo spirito una bellissima istituzione drammatica per lasciar lui in asso e questa allo stato di sogno.

Dunque, stabilità, avanti tutto. Stabilità nel senso del tempo: non nel senso di luogo. Di questa discorreremo dopo.

La stabilità di tempo voi non la potevate conseguire nelle condizioni in cui siamo, coi mezzi di cui disponevate.

La *Casa di Molière* che ha potuto alimentare il vostro spirito delle più nobili intenzioni, per cui siete stato condotto alla presente im-

presa, resiste non soltanto per la profonda tradizione trasmessa da secoli che la fa un Istituto nazionale, un sacrario del teatro francese, ma essenzialmente per la forza del suo organismo materiale. La tradizione può far fiera la Francia della sua “ *Casa* „, tanto da consentire ch' essa, anche in mezzo alle più gravi sciagure nazionali, anche fra il tempestar delle bombe prussiane su Parigi, non venga meno al pio ufficio di festeggiare l' anniversario della nascita dell' autore del *Dépit amoureux*, ma convenite che più forte di questa tradizione, — che è già incomparabilmente più vigorosa di quella che possiamo aver noi in Italia del nostro Teatro e di Goldoni, — è la consistenza organica materiale dell' Istituto. Voi direte: io non volevo modellar la *Casa di Goldoni* sulla *Casa di Molière*: ve l' ammetto, giacchè la rigida tradizione ha fatto di quell' Istituto qualcosa di chiuso e di meno moderno: ma certe fondamenta non le potete ripudiare. Contro queste basi necessarie, inevitabili combattono, da noi, tre cose: la mancanza di denaro, le condizioni del pubblico, le condizioni delle compagnie, dei nostri comici.

E metto in prima linea il denaro: che la mancanza di denaro proceda in parte dalla deficienza della tradizione artistica, può essere, ma non importa ora discutervi sopra: ci aggireremmo in circolo vizioso. Il fatto è che esso per siffatte imprese artistiche manca. In Francia il Parlamento può decretare milioni per ricostrurre la *Comédie* distrutta da un incendio: in Italia, se ce ne sono dei milioni, si spendono allegramente nelle megalomanie politiche, o per ricostruire tre volte, la casa... di Montecitorio, che... per quel che fa non aveva alcun bisogno di rifarsi.... Ma non parliamo di questo, ora; non è vero?

Dunque mancando la *base de tuto*, che si fa? Voi, mio caro Novelli, potete ben fare sacrifici pecuniari, potete ben arricchirvi recitando all' estero per venir a impiegare qui nella vostra casa il frutto delle vostre fatiche, il vostro amico Baracchini può ben essere generoso abbellendo il suo teatro Valle, ma tutto ciò non forma che gli spiccioli. Ci vuol altro.

Il Ministero vi aveva forse fatto balenare delle promesse? Ah, caro mio, tutto quello che può accordarvi il Ministero e il.... gran cordone, ma soldi! Via, voi siete troppo intelligente e da questo lato avete messo il cuore in pace. Ma questa è..... politica: non ne parliamo dunque.

Tutto ciò per dirvi che, mancando questa prima larga, continua e rinnovantesi base di operazione che solo può permettervi di trionfare e di mutare le condizioni della nostra vita artistica, voi vi siete trovato a rimanere in balìa degli ostacoli più gravi.

La vostra accolta di comici, potevate prevederlo, non poteva essere,

per la sua natura provvisoria, che una compagnia come tutte le altre. E come in tutte le altre gli artisti vostri erano liberi di venire a voi, di andarsene, di mutarsi, di sostituirsi a seconda delle condizioni che loro avreste fatto, del capriccio che loro sarebbe saltato in capo, delle migliori offerte che da altri avrebbero avuto, del malcontento, delle gelosie, delle bizze da cui sarebbero dominati. Lo spirito d'arte è una gran bella cosa, e non nego che i vostri compagni, tutti i comici nostri anzi, ne siano animati, ma in fondo in fondo la lotta per la vita, e mettiamo anche il sentimento dell' ambizione personale, e la lusinga d'un avvenire migliore, bastano a far dimenticare l' ideale scopo per cui dovrebbero permanere uniti. La vostra *Casa* ha già visto prima di nascere nelle sue pareti di questi rapidi passaggi di artisti: altri ne sono accaduti e ne accadranno alla fine dell'anno comico. Chi può dire quello che succederà dopo? E voi sapete meglio di me che queste continue mutazioni non giovano certo alla compattezza della Compagnia, nè alla omogeneità e all'affiatamento delle interpretazioni.

E non potevate trionfare di questo ostacolo perchè non era a vostra disposizione il mezzo pratico più efficace che sappia costringere i vostri artisti in un complesso organico, durevole, dal quale, senza danno personale, non possano disgiungersi. Voi non potevate, in altri termini, offrire ai comici della *Casa di Goldoni* quella condizione materiale che garentisca non solo il loro presente, ma pensi e provveda al loro tardo avvenire, quando l'età e le malattie non permettano più ad essi le fatiche della scena. La cassa di previdenza fra gli artisti non basta: e non può dar da vivere a chi non abbia già prima risparmiato. Se la *Casa di Goldoni* non può dire a' suoi scritturati, come ogni grande Amministrazione: venite, voi lavorerete per me, ed io penserò stabilmente a voi anche quando non potrete più darmi il vostro lavoro, se non potrà legarli a sè col vincolo di un durevole materiale interesse dovrà abdicare ad uno degli elementi più essenziali della sua stabilità, oltre a rinunziare all'attuazione di un concetto di previdenza e di protezione che deve aver vita anche nella società degli artisti.

La *Casa di Molière* ha i suoi *Sociètaires* e *pensionnaires*, un vero organismo cooperativo e di previdenza. Voi non potevate certamente far ciò nella *Casa di Goldoni* perchè la vostra impresa è personale, e non avevate la più lontana possibilità di creare con le vostre forze la enorme material base che vi occorreva. Il problema finanziario era più grave dunque di quello artistico.

E quand'anche non fosse così grave, la pluralità dei nostri publici e dei nostri centri non può favorire un' Istituzione che ha bisogno della massima unità.

Nè potevate conseguire o vi sarebbe stata utile la stabilità di luogo. Si era annunziato che dopo due o tre mesi di residenza a Roma, voi per gli altri dieci mesi sareste andato all'estero, in Austria, in Germania, in Russia o che so io, ritornando, dopo, alla vostra *Casa*. Ma nel frattempo che sarebbe stato di essa che appena incominciava la sua vita? Non mi figuro che avreste fatto consistere la vostra istituzione nei dieci o dodici lavori di repertorio che avreste portato nei vostri viaggi. E allora perchè fondare una casa e poi andarsene, perchè incominciarla, interromperla, ripigliarla?

Nè sarebbe stato utile rimanere lungo tempo in un dato luogo. Il teatro stabile in Italia, colla condizione de' suoi publici, così diversa da quella d'ogni altro è un'altra illusione. Il repertorio che basta ad una compagnia di giro consueta, deve essere triplicato, quadruplicato da una compagnia che si fermi quattro, cinque, sei mesi in una piazza, con pregiudizio dello studio artistico. Anche i maggiori nostri centri non consentono come Parigi lunga serie di repliche: d' altra parte trovar un lavoro che le possa sostenere non è cosa di tutti i giorni. Tutto questo, ripeto, lo sapete meglio di me. Dunque nè meno stabilità di luogo. Evidentemente dato l'organismo che avrebbe dovuto avere la *Casa di Goldoni*, voi non ve la potevate trascinar dietro ogni mese di città in città.

Il problema artistico vi offriva poi ostacoli non leggeri. Anzi tutto la vostra stessa individualità così speciale, non può consentirvi la formazione di una larga compagnia quale è necessaria all' impresa vostra, nè la composizione di un largo repertorio. La compagnia fu sempre artisticamente subordinata alla vostra personalità: il repertorio obbedì sempre alle esigenze della vostra personale attitudine artistica. Goldoni non vi potè naturalmente bastare: e di Goldoni non avete potuto scegliere che quello che vi conviene, nè avete potuto, per le stesse ragioni spaziare largamente nel repertorio nostro antico e moderno, e siete ricorso quindi ai vostri *Papà Lebonnard* ai vostri *Bebè*, e anche alle... *pochades*, nelle quali avete certo spiegato tutto il vostro multiforme ingegno di artista, ma non poteva trovar base il repertorio della *Casa di Goldoni*.

Volete che io continui il mio commento, e vi dica quello che può parere un colmo? Vi dico cioè che con tutta la vostra buona volontà, con tutto il vostro ingegno siete stato voi, per la parte artistica del repertorio, il maggior ostacolo all'attuazione della vostra idea?

Ecco dunque perchè, credendo di edificare la *Casa di Goldoni* vi siete invece aggirato in un circolo illusorio.

Voi direte che io faccio come il famoso padre Zappata... Ma vi è

questa differenza che *prima*... forse ho razzolato male, ma dopo, — ora, — voglio predicar bene.

Voi direte ch' io ebbi pur parte nel *Teatro d' Arte* e che quanto dico ora avrei potuto pensarlo allora, e che nella vostra presente illusione io mi gettai pure a capofitto. Lasciamo che l'esperienza sarebbe ben inutile cosa, se non servisse a dirizzare certe idee; ma io vi debbo premettere che il *Teatro d'Arte* sorse con limiti più modesti e non ebbe alcuna pretesa di stabilità come deve averne essenzialmente il concetto d' una *Casa di Goldoni*. E dopo tutto nella sua vita d' un anno — che avrebbe potuto continuare anche, ove semplicemente non le fosse mancata la base finanziaria che ebbe nel primo, — se commise qualche errore per voler seguire troppo rigidamente i suoi principii e per aver dimenticato talora, per reverenza d'arte, troppo il lato materiale della sua funzione, ha fatto pur un po' di bene agli artisti, al repertorio e alla decorazione rappresentativa. E artisti prima poco noti o sconosciuti, uscirono dalla scuola di questo Teatro, degni della maggiore approvazione e simpatia del pubblico, desiderati e ricercati dalle prime nostre compagnie, pronti a salire, con invidiabile augurio, le scale del successo. E l'esempio suo, neanche comparabile con quello dato dall'antica compagnia del Teatro Nazionale, l'esempio della cura squisita, artistica, meticolosa financo, della messa in scena, servì a spingere alcune delle maggiori compagnie nostre, in questi ultimi anni, a preoccuparsi un po' di più della preparazione scenica. E la felice ripresa ed esecuzione di parecchie delle più artistiche produzioni del teatro antico e moderno, italiano e straniero, pressochè dimenticate, o ignote al pubblico d'oggi, fu seguita indi e imitata da alcuni dei maggiori nostri capocomici.

Chè se il tentativo che dovette lottare contro l'indifferenza, le invidie, le gelosie, gli attacchi personali di certa critica maldicente, pettegola e maligna, e contro le condizioni inevitabili di momenti e di elementi poco felici, non ha continuato, non fu già perchè chi lo dirigeva fosse colto da delusioni o da inganni non previsti, o si arrestasse vedendo di non poter attuare ciò che voi pure ora intendevate fare. L'intento, il fine, non era, ripeto nè così ampio, nè così duraturo come doveva essere il vostro. Ma checchè sia di ciò, voi, comico antico, che avevate l'esperienza di lunghi anni e potevate conoscere meglio degli ideatori del Teatro d'Arte i pericoli, gli abissi, le difficoltà, le speranze traditrici di una simile impresa dovevate uscire dalla vostra illusione, anzi non penetrarvi nemmeno, ed essere realmente conscio di ciò che si *poteva* fare. Voi avete certamente fatto, pur così

operando, del bene all'arte, ma non vi era niuna necessità di creare una illusoria *Casa di Goldoni* per farlo.

Il pubblico vi ama, vi predilige, vi ammira e tutto ciò che da voi viene ha in sè la simpatìa del vostro nome. Ma la ricchezza e la bellezza dei costumi, la cura dell'apparato scenico nuovo e fiammante, il rumore che intorno alla vostra impresa si suscitò non hanno bastato a creare la *Casa di Goldoni*: hanno fatto semplicemente apprezzare una ricca compagnia e ammirare il suo insigne Maestro. E questo insigne Maestro pieno di entusiasmo e di fede per l'Arte sua ha potuto ben seralmente rinnovare gli antichi meritati applausi, ricevere onori, nomine, esaltazioni... ma la *Casa di Goldoni* non potè evitare di rimanere la *Casa di Ermete Novelli*, una *Casa* che può essere trasportata di qua, di là, ingrandirsi, restringersi, modificarsi senza averne danno, perchè la sua fisonomia è sempre quella del suo proprietario valoroso, ardito, intelligente.

Ora dacchè sia con un nome, sia con un altro, i risultati artistici dato il vostro ingegno non potevano non essere buoni, e il bene che potevate fare all'Arte non andava perduto, non sarebbe stato meglio, caro Novelli, chiamar le cose col loro nome, finchè non avessimo potuto realmente — se è possibile — fabbricare l'edificio nazionale che dovrebbe accogliere lo spirito dell'autore del *Burbero benefico*?

Non vi pare che tutto ciò sarebbe stato più facile, più semplice, più logico? E l'arte vi sarebbe stata grata ugualmente per tutti i sacrifici e le nobilissime intenzioni vostre e avrebbe contato nella sua storia un' illusione di meno, e voi nella vostra vita, molte amarezze, forse, anche di meno. E l' impresa a cui vi siete dedicato avrebbe avuto confini certo più modesti, inni certo meno entusiastici da chi si entusiasma facilmente sul vuoto, non sarebbe stata forse più praticamente feconda di insegnamenti.

Tutto ciò io vi dico, mio ottimo Novelli, con l' antica mia solita schiettezza, senza la maligna presunzione di farvi un predicozzo.... postumo. Ve lo dico perchè amo come voi questo nostro Teatro, dispregiato, calunniato, esaltato, trascurato a torto e perchè penso che non si può far nulla per esso senza una base pratica, molto pratica, e perchè l' idea che vi ho esposto, quella cioè di una specie di pensionato artistico e di una poderosa garanzia finanziaria, è ancora un punto di partenza che mi sembra fra tutti il meno traditore per chi voglia avventurarsi nel sogno in cui voi e tanti altri prima di voi si sono gettati.

E dopo tutto vogliatemi bene.

Torino, Gennaio 1901.

Il vostro aff.°
Domenico Lanza

Il realismo nel melodramma

Da che mondo è mondo, gli artisti in genere, ed i musicisti in ispecie, hanno sempre consumato un tempo prezioso a teorizzare all' infinito, professando bene e spesso le massime più stravaganti. Per buona sorte il danno in realtà è molto minore di quello che può sembrare a prima vista, poichè all' atto pratico gli artisti di talento sono poi dotati di un' istinto infallibile che li fa a tempo e luogo diventare inconseguenti e passare sopra a tutte le teorie del mondo piuttosto che commettere una bruttura, e quanto agli altri, anche colle migliori intenzioni, sono destinati per necessità a lasciare il tempo che trovano, sicchè l' arte ben poco si preoccupa dei loro inermi tentativi.

Tutto passa del resto, e prima di tutto le mode del momento, per le quali il più saggio è di lasciar fare al tempo, rassegnandosi a subire quel fenomeno che il Leibnitz chiama argutamente *psittacismo umano.*

C' è stata un' epoca in cui era di moda il realismo: tutta l' arte doveva essere realistica, e per conseguenza anche la musica. Fu allora che si scoperse per la prima volta il realismo musicale, due parole che, messe insieme, rappresentano un non senso.

La dimostrazione sarebbe facile, ma non pare, e l' argomento non è di quelli da trattare in un articolo. Del resto non ne varrebbe la pena, poichè, appunto in conseguenza delle assurdità del concetto, non vi fu mai una formula usata ed abusata nelle più diverse significazioni.

Naturalmente la corrente del realismo veniva dal teatro, e i canoni della nuova estetica si applicarono di preferenza alla musica teatrale: ma anche limitata ai soli casi in cui la musica ha una speciale funzione di descrivere fatti della vita reale e di commentare parole e sentimenti, la nuova dottrina ha dato luogo ai malintesi più strani e madornali.

Secondo alcuni, quando Wagner estende il campo del dramma lirico, prende per tema la pittura dei caratteri, porta sulla scena il movimento e l'agitazione di una folla multipla e divisa: quando, rotte le vecchie forme, la sinfonia diventa nelle sue mani lo strumento più agile e pieghevole per esprimere, con libertà piena e fedeltà di notazione, tutta l'infinita gamma delle espressioni e dei sentimenti umani: quando alla istrumentazione progredita e perfezionata egli chiede nuove tinte per la sua tavolozza, sonorità più suggestive, Wagner fa del realismo. Quando pone il principio che il linguaggio musicale conviene soltanto a personaggi leggendari, e si studia di rendere meno stridente il contrasto fra la convenzione del canto e la verità umana, egli si sarebbe fatto banditore di un vangelo realistico. E realisti vogliono essere Mascagni coi suoi bozzetti paesani, Giordano coi suoi personaggi in frack, e Puccini coll'uso dei parlati e colle campane, sebbene tutto questo sia agli antipodi colle tendenze che la scuola tedesca ha sempre professate.

In realtà la ricerca dei soggetti più appropriati alla convenzione della parola cantata, l'affinarsi ed il perfezionarsi dei mezzi di espressione ed anche la distinzione della vecchia forma all' intento di raggiungere maggiore rispondenza ed un più intimo connubio fra la parola e la sua significazione musicale, porterà ad un verismo maggiore negli effetti, ma non altera l' essenza ed i mezzi propri della creazione musicale a servizio di una pretesa imitazione della vita reale. Anzi, l'interesse del tentativo, dello studio, stà tutto nel conciliare i termini del problema, e cioè di rispettare le leggi della verosimiglianza senza venir meno alle esigenze, ai principii fondamentali che reggono una data forma artistica, che in questo caso è la composizione musicale.

Dietro a Wagner per questa via si è incamminata tutta la moderna scuola Germanica, coll' Humperdink e collo Strauss per dire dei più noti, restando sempre ed innanzi tutto musicisti senza asservire la musica alla verità drammatica, ma cercando sempre ingegnosamente di conciliarla.

In Francia invece assistiamo al formarsi di un indirizzo che risponde ad una tradizione ed a qualità di temperamento del tutto opposte, e che può passare realmente per una evoluzione nel senso del realismo. In Francia è l'opera comica che, come già una prima volta in Italia ebbe il merito di far germogliare dal melodramma classico l' opera moderna, fu chiamata una volta ancora a portare un rinnovamento nell'opera ed a prepararne una nuova fase. Bizet colla ***Carmen***, Massenet prima colla ***Manon*** e col ***Werter*** poi colla ***Sapho***, per arrivare giù giù fino al ***Bruneau*** ed al ***Charpentier***, rappresentano la rinno-

vazione della vecchia opera comica con un senso più alto e più vivo del contrasto drammatico, con tutte le risorse della musica istrumentale germanica e con qualche procedimento imitato dalla riforma wagneriana.

Se non che la questione del realismo a poco a poco minaccia di diventare una questione piccina di messa in scena.

Chi ha sentito il romanzo di Zola o quello di Daudet messo in musica, magari colle parole in prosa ritmica, e coi personaggi in *blouse* o in cappello a stajo, non serba forse un ricordo troppo simpatico di queste singolarità, suggerite più che altro dalla smania di distinguersi, e da quella fatale ricerca del *nuovo,* che è la forma inferiore e volgare dell'aspirazione al perfezionamento artistico.

Tanto si è lontani dal mirare a costituire veramente un nuovo indirizzo di arte, che la divisa del realismo, invocata per quel tanto che giova a dar credito alla merce, non impedisce affatto di ricorrere ai mezzi più vieti quando si tratta di buscare un applauso di più, e si concilia perfettamente, nell'opportunismo bottegaio e pratico che oggi prevale, col finalone assordante o colla romanza appartenente al più schietto manierismo sentimentale.

Gli italiani, manco a dirlo, si sono subito slanciati con entusiasmo su questa via, coi doni felici di genialità e di spontaneità che sono ingeniti nella razza, ma non sempre col gusto, colla misura e colla preziosa eleganza dello stile che distinguono l'articolo di Parigi anche sul campo della musica.

Il figurino cambierà presto, e non varrebbe la pena di discuterne, se non ci parve un fatto grave, un sintomo veramente allarmante; è cioè che da qualche tempo nei nuovi lavori la musica tende ad eliminarsi, ad ecclissarsi sempre di più: nei punti culminanti dell'azione essa abdica, si astiene, per lasciare il luogo ai *parlati* ed alle esplosioni di un'artiglieria orchestrale che interviene a risolvere nello stesso modo le situazioni di qualunque genere: non è raro trovare delle scene intere, di importanza capitale per l'azione, in cui il canto manca e l'orchestra fa l'effetto di un riempitivo, accompagna per consuetudine, vale a dire per una convenzione assai peggiore di quella che si intende abolire. Nei lavori moderni spesso l'elemento musica entra quasi di straforo, per lo più con un pretesto, sotto forma di episodio, come il ballo nelle opere di un tempo: da ciò il gran numero di paggi intercalati ma estranei all'azione, serenate, madrigali, stornelli, canti pastorali, cantate intime o sonate di pianoforte o di violino, rulli di tamburi, fanfare, concerti di campane: levate tutto questo, levate i piccoli brani descrittivi dell'orchestra, e le romanze inserite per uso dell'artista, e di ciò che è musica drammatica, di ciò che

infine costituisce la sostanza del melodramma, vedrete quanto vi rimane. Hanno trovato perfino i silenzi eloquenti, le pause espressive, i movimenti in cui la musica si riduce ai minimi termini, alla nudità armonica e melodica più desolante.

Tutto ciò è di una gravità enorme, e mi pare giunto il momento di dare l'allarme. Colla scusa del realismo, la vera sostanza musicale diventa ogni giorno più scarsa ed incolore: è tempo di tornar indietro.

Se è vero che il realismo nel melodramma significa prima di tutto la notazione precisa, fedele ed evidente dei moti dell'animo espressi dalle parole, sotto questo aspetto nessuno è mai stato più arditamente ed ingegnosamente realista dei grandi maestri del passato, come Mozart, come Pergolesi, come Cimarosa, ai quali tosto o tardi è inevitabile che si dovrà pur ritornare per rifarci il gusto, per ritemprare la ispirazione melodica alle sue origini, alle sue forme più pure.

Giuseppe Samoggia

Una pagina della vita di Giulia Modena (*)

.... Costretto alla fuga, Gustavo Modena fu a Marsiglia a fianco di Mazzini, indi a Berna dove conobbe Giulia Calam nell' autunno del '33. L' amore venne come raggio lunare a irrorare la pensosa fronte del profugo. Affranto, malato, sul punto di venir meno per gli stenti e le fatiche incontra sul suo cammino una fanciulla, cui chiede in grazia un sorso d'acqua per calmare gli ardori della febbre.

Con mano tremante essa lo sovviene. Grato, commosso egli la contempla, l' ammira. Nel grande occhio lampeggia tutta la profondità dell' anima: è la sua stella che spunta, la tregua di Dio? In quel primo incontro l'esule e la fanciulla si compresero, si appartennero. Tutto è lotta nella vita di Modena, tutto è romanzo, e questo solo è il più bello, il più commovente che sia mai stato scritto.

Indomita come Clelia romana, Giulia era bella, ce lo conferma Giuseppe Mazzini, che imparò a conoscerla nel 1849, durante l' assedio di Roma " mirabile come per bellezza, per sentire profondo, per devozione e costanza d' affetti, e per amore alla sua seconda patria ", l'Italia, verso cui correva Gustavo nel gennaio '34 per unirsi al Ramorino nella sciagurata spedizione di Savoia.

Tre mesi passarono senza che Giulia Calam avesse notizie di lui, tre lunghi mesi angosciosi, nei quali la sua costanza non si smentì, la sua fede non venne meno. Amava, credeva; aspettò. E venne, per non disgiungersi da lei mai più. Il padre di Giulia oppose invano ostacoli. Modena era povero, senza patria, senza meta. Con un'abnegazione di cui Dio non rivela il segreto che alle madri, Lidia Calam affidò la figlia a Gustavo sposandoli secretamente.

Esuli entrambi, per valli scoscese, evitando fra gli sterpi i sentieri battuti, vivendo di privazioni, mendicando un tetto ospitale, dormendo

(*) Da un volume di prossima pubblicazione intitolato *Modena, Lombardi e Vestri a Bologna*, editore lo Zanichelli.

talora sulla nuda terra essi passarono i primi giorni delle loro nozze ritemprando nel dolore le anime elette.

Giulia, la sua Giulia, fu l' angelo buono, innamorato, confortatore dell' intera vita di Gustavo Modena. Per lui ella aveva abbandonato la patria, la famiglia; per lui, dimenticò gli agi domestici, abiurò persino la fede de' suoi padri, calvinisti ferventi. Lo seguì imperterrita, sommessa; fu il suo appoggio e la sua coscienza profonda, lo *auxilium*, il *refugium* d'ogni giorno, d'ogni ora. Combattè con lui, con lui passò impavida attraverso gli eserciti, pregò al letto dei morenti negli ospedali, palpitando delle sue emozioni, accasciata de' suoi sconforti, inebbriata de' suoi trionfi, ombra della sua ombra.

Vissero così compenetrati l'una dell' altra, fatti un'anima sola secondo quell' ideale evangelico che essi disconobbero nell' attuarlo, e li condusse uniti ad una morte.

Le ultime parole di lui furono per la sua Giulia: " Non piangere, Giulia. Tu mi fosti sempre amorosa e clemente, e la discordia non si assise mai al nostro focolare. Se è vero che dopo questa ci attende un' altra vita, vi saremo riuniti. Se colla morte tutto finisce ti conforti il pensare che hai fatto sempre il tuo dovere, che il tuo nome è il solo con quello dell'arte e della patria che non mi recò mai un dolore e portai meco venerato fino alla tomba ".

E Giulia, povera anima smarrita, errò per pochi anni ancora intorno a quella tomba che il segno della redenzione non confortava. Sentì prepotente il bisogno di pregare, di sollevare l'animo a colui che un'altra vita promise in cui si ricongiungono indissolubilmente le anime di coloro che s' amarono in terra. Ma non tutti i ministri di questo misericordioso Iddio sanno esercitare la loro missione. L' umana debolezza non trova sempre in essi la mite parola del Nazareno " molto deve essere perdonato a chi ha molto amato ". Piuttosto che araldi di pace e di perdono, si fanno banditori della collera divina che nella loro bocca trova accenti terribili.

Era allora a Torino un abate Bardessono che esercitava il più dispotico impero nelle famiglie, mercè lo spavento col quale dominava le donne. Degli scritti sovversivi da lui intercettati facendo frugare nelle librerie, negli scrittori, nei più riposti angoli de' cassetti, faceva enormi cataste a cui appiccava il fuoco egli stesso riscaldandosi le mani con la voluttà di un antico inquisitore e fiutando avidamente l' odore della carta abbruciata come se arrostissero con essa tutti gli eretici della cristianità.

Era un tipo di cui va perdendosi lo stampo, e avrebbe potuto servire di traccia allo Sienkievicz pel *Crispo* del suo *Quo vadis*. Affidarsi

a lui significava cancellare ogni memoria del passato, distruggere violentemente ogni illusione anche la più cara, rinnegare e disperdere ogni traccia che non fosse segnata dalla ferrea sua mano. Colle fragilità del cuore ei non transigeva, brandendo la spada di Paolo con uno spirito che significava più spesso vendetta che giustizia.

Fece epoca fra gli altri un fatto che lo caratterizza singolarmente, ed è storico.

Era il mese di Maria e la Chiesa delle Sacramentine di Torino era parata di bianco, con freschi festoni di rose lungo le navate sparenti in quella semi oscurità che impone il silenzio e concilia la devozione.

Sul pulpito si agitava un uomo nero, piccolo, tozzo, grasso, il capo enorme conficcato nelle quadrate spalle, la voce robusta e vibrante, il gesto minaccioso, lo sguardo fiammeggiante. Parlava di terribili castighi spargendo intorno il più cupo terrore. Al chiarore dei ceri vedevansi i volti degli uditori, pallidi, allibiti, protesi verso il pulpito.

A un tratto la voce dell' oratore si fece dolce, insinuante, pietosa. Parlava di santa Margherita, dei suoi traviamenti mondani, delle mistiche contrizioni, del perdono divino che tenne conto della penitenza e redense la peccatrice. Nel dir questo lo sguardo del predicatore si volgeva fisso, insistente, quasi implacabile verso un punto della chiesa, e si arrestava sopra una signora dalla taglia elegante che, tutta chiusa in un fitto velo, col volto chino pareva sfuggire la punta di quello sguardo inflessibile. D' improvviso l'abate s' indirizzò alla santa di cui aveva citato l'esempio e: " E tu pure — le disse nel fervore della perorazione, — sarai consolata, se con animo contrito ti pentirai del peccato in cui vivi e ti rivolgerai alla misericordia di Dio. Se no, guai a te, Margherita, guai a te! " A queste ultime parole rivolse a quel punto tutta la sua persona, e protese il dito verso quella donna quasi ad aprire col gesto solenne la folla che si frapponeva.

Pallida, vacillante quella povera donna si abbrancò alla spalliera della sedia su cui era a metà inginocchiata, si rizzò, si coperse il volto con le mani e si mosse per uscire di chiesa. La folla si aperse in silenzio mentre essa passava inseguita sempre dal dito terribile del prete, e dagli sguardi dell' uditorio.

Quella Margherita era una signora Torinese, la cui intimità con un celebre deputato della Camera subalpina aveva assunto scandalosa notorietà nel mondo elegante e politico della capitale. Dalla tribuna il deputato aveva gettato pochi giorni innanzi il guanto di sfida al clericalismo: l' abate Bardessono l' aveva raccolto.

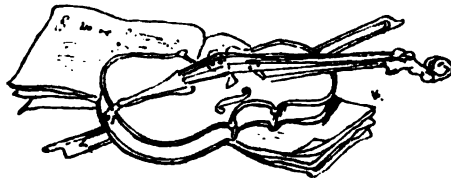
Noi vorremmo più spesso giudicare le azioni dalle intenzioni, praticando quella carità che non alligna soverchia. Il fiero abate avrà

avuto forse nel fanatico zelo con cui intendeva l' esercizio del suo ministero un' attenuante di fronte alla propria coscienza, ma la spietata inquisizione fu troppe volte dannosa.

Quel compulsare le anime violando anche i sepolcri per erigersi giudice dei trapassati conturbò lo spirito della povera Giulia, suscitò diffidenza e sfiducia in lei che attendeva una parola buona, un sollievo. La riunione delle anime era tutta la sua speranza, l'unico suo conforto, e questa speranza, questo conforto le veniva strappato dalla inesorabile affermazione di un Dio terribile, vendicatore. È una pagina ignorata di un oscuro martirio in cui si spense quell' esistenza fra il dubbio e lo sconforto.

Come la sensitiva, Giulia si ritrasse in sè stessa; il pensiero elevò nell' intimo al Signore clemente che ama e perdona, e per lei suona mite quel verso del poeta, condanna al pastor di Cosenza

> ... la bontà infinita ha si gran braccia
> che prende ciò che si rivolge a lei.

Giuseppe Cosentino

L'Arte musicale alla fine del secolo XIX

r fa un quarto di secolo io era per alcuni giorni a Bologna, e precisamente all'epoca dell'effimero entusiasmo pei famosi *Goti* di Gobatti.

Quella sera Bologna pareva rinnovare gli entusiasmi di Milano alla prima del *Nabucco* di papà Verdi, tenendo sempre conto però di alcune capitali differenze: la prima di tutte che i *Goti* non avevano nulla a che fare col *Nabucco;* la seconda, perchè uno spartito fatto con intendimenti d'arte affatto opposti; la terza ed ultima che l'entusiasmo di Milano pel *Nabucco* era spontaneo, senza malsani preconcetti, senza la malinconia di artistiche evoluzioni. Era lo slancio d'un popolo pieno di sentimento per tutto ciò che spontaneamente detta di bello il genio, d'un popolo a cui il fatidico lirismo del Verdi scaldava i petti commossi.

L'entusiasmo pei *Goti* aveva ben altra ragione; fu effimero perchè progettato. I fautori della cosidetta *musica dell'avvenire* avevano trovato il loro uomo, lo volevano imporre e... l'hanno rovinato. Il Gobatti poco dopo ritentava la prova con una seconda opera — *Luce* — ma questa volta tutto fu silenzio e da quella *Luce* ne derivò la tenebra più assoluta sul nome di quel giovane d'allora a cui però non difettava l' ingegno.

È saputo e risaputo come i maligni obbiettassero che quel primo trionfo di papà Verdi lo si dovesse in gran parte alla fortunata combinazione del suo cognome col motto: *Vittorio Emanuele Re D'Italia*, non senza aggiungere che il grande maestro vi facesse allora dell'opportunismo col famoso:

" O Signore, dal tetto natio ".

e l'altro:

" Si ridesti il leon di Castiglia ".

nonchè il celebre e popolarissimo:

" Avrai tu l'universo,
Resti l'Italia a me ".

Capirete che alle porte del 48 con questa razza di sortite c'era tanto da far proclamare celebre anche la musica di... Temistocle Solara, librettista eccellente quanto perverso musicista, (*Rolla* informi); che se il Gobatti avesse dato a quell'epoca memoranda i suoi *Goti*, c'è da scomettere... un litro di Valpolicella che alla sortita dei tre bassi tuonanti all'unisono:

" Sol d'Italia, di luce funesta
Splendi in questo bel giorno sereno;
L'atra gioia che m'arde nel seno
Dica al mondo i dettami del fato ".

l'entusiasmo non sarebbe stato meno spontaneo.

Così obbiettavano allora, come sempre, gli eunuchi di certa stampa che ad ogni rivelazione del genio, vanno con le pinzette a cercare il cavillo smaniosi sempre di menomare la gloria del proprio paese.

A chi legge sembrerà strano ch'io sia andato a pescar fuori i *Goti*, ma c'è il suo perchè e mi spiego subito.

Nessuno ignora le ostilità incontrate dovunque da Wagner e quante lotte furono sostenute per imporre alla gentilezza latina il duro metro della teutonica musa; nella famiglia dei musicisti cominciarono gli screzî tanto da esserne divisa; gli uni, inneggianti Wagner e la sua musica dell'avvenire, furono detti *avveniristi;* gli altri, stringentisi al vecchio labaro dell'italica Euterpe, furono orgogliosi di qualificarsi refrattarî.

Fu in mezzo a questa battaglia che il Gobatti slanciò i suoi *Goti* proprio come chi dicesse la calata dei barbari in Italia ai quali ben poco arrise la vittoria, e fu quest'opera uno dei primi tentativi della giovane scuola.

Gli aborti si succedettero in gran copia, e i librettisti, male interpretando la riforma del dramma musicale, auspice il grande lipsiano, accozzarono insieme una masnada di polimetri da' quali rifuggiva spaventato ogni melodico ritmo; i giovani compositori si sfibravano il cervello su d'una frase di poche battute sviscerandola, dilaniandola, travolgendola per entro i mille ghirigogoli contrappuntistici, raffazzonando con quella uno, due, tre e, orribile a dirsi, perfino quattro atti di roba! La prolissità quindi, sprigionandosi dagli urlanti ottoni a colpi di tamtam, ha, fortunatamente per breve tempo, supinamente imperato nello

spirito di quei giovani compositori, plagiari spesso e refrattarî sempre alle buone tradizioni.

E qui non vorrei si credesse esser io qualche vecchietto arzillo e ringalluzzato al ricordo delle blande, incipriate ariette di *Giannina e Bernardone*, che per quanto capolavoro dell' immortale Cimarosa, produrrebbe oggi l'effetto dei fiori di papavero, tanto ne è pervertito il gusto. No — fra i giovani di un quarto di secolo fa c'era io pure ed ho pur io seguito con amore l' evoluzione dell' arte italiana, ne ho subìto volenteroso i mutamenti varii modificando e gusto e criterio, camminando a braccetto del tempo.

Tutto ad ogni fine di secolo subisce il così detto periodo di transizione, tanto più l' arte che, nella mobilità nervosa di chi la esercita, ne è la più suscettibile.

Dopo questo periodo, che chiameremo tedesco, ci fu un po' di sosta e parve quasi che i giovani d'allora, maturandosi nell'età, nello studio e conseguente esperienza, imparassero ad essere più guardinghi proseguendo con maggiore cautela per l' aspro sentiero così zeppo di meandri.

Ma un novo soffio scuote dal lieve torpore l'eterna giovinezza dell'arte italiana, ed è alla munificenza d'un entusiasta della musica che è dovuto il miracolo; Edoardo Sonzogno, che alle eterne ostilità di indole politica di cui fu sempre bersaglio, seppe opporvi la più accanita resistenza a detrimento spesso dei propri interessi e rispondendo alla guerra sleale con le pacifiche battaglie dell'arte. Nessuno più di lui ebbe tanto coraggio e tanto meno ha come lui dimostrato in qual modo si porga la mano a chi nell'ombra sconosciuto lavora e soffre. Quei politicanti cretini che mescolano la politica coi colori del pittore, che cacciano la politica entro la sublime algebra d'una partitura, che vorrebbero cantasse di politica in ogni metro il poeta, che a figure politiche vorrebbero sacrare e bronzi e marmi, hanno tacciato quell'uomo di contrabbandiere di proprietà musicali e letterarie, di nemico dell'arte nostrana per averci fatto conoscere ed apprezzare i capolavori dell'arte straniera; lo chiamarono l'affarista sfrontato, il Barnum lombardo! Ed è con simili complimenti che fu accolto chi dava vita ed impulso alla giovane scuola italiana. Io non conosco neppure le sembianze di quest'uomo, e tanto meno ho l' intenzione, sia pur lontanamente, di spezzare una lancia in suo onore per deliberati fini — no — io amo quest' uomo come ho sempre amato chi fa il bene, recando vantaggi morali e materiali agli artisti a decoro del-

l'arte facendo rispettato il nostro paese dovunque la civiltà abbia il culto per le estrinsecazioni del genio.

Chi oserebbe disconoscere il beneficio che dalle gare sonzognane ne derivò all' arte musicale in quest' ultimo decennio? — quanti giovani di genio, che pur vegetavano nell' oscurità, non emersero in virtù di quelle gare coronando il coraggio di chi le bandiva con lavori di pregevole fattura?

Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Giordano, Cipollini, Cilèa, Spinelli ed altri che dieci o dodici anni or sono erano tanti carneadi, oggi formano una bella schiera combattente le sante battaglie dell' arte.

Dissi più sopra che fra le accuse mosse al Sonzogno vi fu quella di averci fatto conoscere i capolavori dell' arte oltremontana. Se il farci conoscere dei capolavori, da qualunque paese pervengano, è una colpa, io sarò sempre il primo a pronunciare il mio *absolvo*, fermo sempre che l' arte è dovunque il sole risplenda, dovunque echeggi l' eterno epitalamio dell' amore. E se vi è un lato di questa accusa a cui si possa qualche cosa concedere, c' sta nel fatto che da tale importazione la giovine scuola si è alquanto scostata dalle tradizioni; la melodia, precipuo vanto della musa italiana, subì l'ascendente del volubile e civettuolo fraseggiar francese non senza l' evidente ricerca di novità più o meno felici. L' orchestrazione, per quanto meno rumorosa, è rimasta esuberantemente nutrita per il quasi continuo abbinamento dei legni agli archi o delle sortite troppo frequenti dei corni. Ma che importa? questo periodo, che ora chiameremo francese, ha almeno il merito d' aver ricondotto l' arte italiana sulla strada di casa; la francese è pur essa arte latina, quindi arte nostrana checchè si sbraccino a gridare in contrario i maligni; chè se vogliono proprio dare una fede di nascita all' arte in generale, io chiamo straniera soltanto quella che ci perviene dal nord.

Detto tutto ciò, se la giovane scuola ha un solo torto, lo si deve identificare nella leggerezza di lasciarsi vincere troppo spesso da lenocinii triti e ritriti non disdegnando talvolta barocchi espedienti di effimero effetto e fuori dell' orbita dell' arte.

Come si fa, io mi chiedo spesso, a non seguire l' orme di babbo Verdi (lasciando, beninteso, da parte quelle dei *passi spietati*.) Egli, il solo che, pur seguendo l' andazzo dei tempi, accontentando il gusto vario di due generazioni, rimane sempre italiano; non vi sembra forse il nostro miglior modello?

Dal *Nabucco* all' *Aida*, nelle quali opere l' ambiente è il medesimo,

guardiamo un poco in qual modo egli seppe conciliare l' esigenza dei tempi novi con l' italianità dell' arte. Il *Nabucco*, che nella forma si mantiene naturalmente fedele al convenzionalismo d' allora, non vi rende certo il color locale, mentre nell' *Aida* egli vi fa intuire l'ambiente con il costante melologo dell' orchestra che accompagna il canto sempre chiaro, melodico, sempre italiano, sia esso pianto di fanciulla o inno di guerra. Il genio poderoso di questo vegliardo ancor vegeto vi grida che l' arte italiana non è morta, che si può conciliarla alle esigenze del nuovo, rivestirla dei più svariati colori senza mai tradirla; che pur in pianelle da camera con *Traviata* non si deve mai sacrificarla alle banalità d' un malinteso verismo rinnegato sempre da quest' arte eminentemente iperbolica.

Dal *Conte Oberto di S. Bonifacio* al *Falstaff* — che immensa parabola! — Solo uno, a mio avviso, erasi di molto avanzato sulla via gloriosa tracciata dal grande ottuagenario: Amilcare Ponchielli, riconosciuto troppo tardi, morto ahimè, troppo presto!

Del rimanente, la questione dell' arte in generale è quella di tutti i secoli; la lotta fra il vecchio ed il nuovo è inevitabile, tutto stà che da questa lotta scaturisca e si affermi l' arte nova rivestita di fisionomia propria. Siamo sulla via di giungere a questo? — non mi pronuncio; — rilevo però che non mancano certo le buone promesse.

Napoleone Girotto

Il Palcoscenico

“ La Tosca „ di Giacomo Puccini al “ San Carlo „ di Napoli.

La mia buona ventura mi ha risparmiato questa volta di assistere all'orgiastico convito di letizia che sono tutte le prime rappresentazioni delle opere raccomandate dagli editori, nei nostri teatri massimi. Ho sentito la *Tosca* nella prima replica che se ne è fatta al “ San Carlo „ quando i sentori della giuliva sì ma alquanto stomachevole sbornia di entusiasmo, che accompagna le cerimonie di questo genere, s'erano già dileguati come certe tanfate violente e fuggevoli che il vento di scirocco cava talvolta fuori dal sottosuolo napolitano. L'esecuzione era meravigliosa. Giornali col resoconto della *prima* non ne avevo letti: commenti di *habitués* non ne sentivo, chè in teatro eravamo pochini: persino i dittatori dell'entusiasmo risiedenti sulle auguste sommità della piccionaja avevano avuto un giorno di vacanza. In quell'ambiente pulito e tranquillo, pareva di essere in piena posterità. E io pensava che ne sarà, fra trent'anni, di questa musica.

Fra trent'anni o — se esiste un Iddio superstite per questo nostro paese — anche prima, la *Tosca*, insieme con tutte le opere congeneri, sarà ricordo incerto ed oscuro di un periodo di confusione delle lingue in cui la musica fu sottratta, per fatalità storica, al dominio di se stessa, delle proprie leggi e del senso comune. I nipoti diranno come la materia musicale, frugata e rimescolata per ogni dove in un secolo che aveva udito la sinfonia di Beethoven, il melodramma classico-romantico italiano e il dramma musicale wagneriano, fosse diventata fondaccio da fermentare nelle storte di ogni droghiere per distillare un po' di profumo sentimentale alle signore che cantano nei salotti. E il nipote più erudito, a citare un esemplare tipico di nullaggine musicale, dopo il preludio al terzo atto di *Iris* che merita il primo posto, ricorderà quello al terzo atto di *Tosca*: “ un pezzo dove erano le campane delle chiese minori, il campanone di San Pietro, il campanaccio delle vacche, una voce in lontananza, una violinata, una strombonata, un caprioleggiare di terzine... tutto c'era, fuorché la musica. „

*

Tutto fuorchè la musica. Questo potrebbe essere un emistichio da spiegar bene a chiunque che cos'è la *Tosca*. Ciò che è tanto più triste, d'una tristezza comica e quasi grottesca, in quanto questi giovini compositori italiani hanno ereditato, di tutta la grande tradizione nazionale, soltanto il proposito di far la musica per la musica, al di fuori e al di sopra del dramma. La rivoluzione wagneriana aveva fondato il principio contrario, ma in quell'immenso cataclisma musicale, i nostri non han visto se non l'opportunità di rubare a spizzico un po' di musica ignota al pubblico italiano e qualche procedimento tecnico che sta, nelle loro manine delicate, come uno spunto di gavotta starebbe nei pugni ciclopici del maestro tedesco. La baraonda

è al colmo. Lo stile della *Tosca* — meglio, la maniera della *Tosca* — è una specie di ordine o di disordine composito che contiene la romanza da camera e il *leit-motiv*, la perorazione e la cabaletta (travestita s' intende), il pezzo riquadrato e il fraseggiare libero. Il tutto, ripeto, senza musica. Un caleidoscopio dove passano forme vuote, fantasmi senza contenuto. Una miseria di fantasia, una povertà di vena da stringere il cuore.

I personaggi e le passioni culminanti del dramma sono rappresentate da un motivo caratteristico. Ma la trama sinfonica non esiste nè potrebbe esistere con quei temi senza fisonomia, senza plasticità, insuscettibili di elaborazione. Un esempio. Che diamine può farsene il compositore di quel tema di Scarpia costituito da cinque accordi che non dicono nulla, che non si sentono, nè si imprimono nella memoria? Quando Tosca ha ucciso Scarpia, quel tema ricompare frazionato e spezzato, non senza arte, ma nessuno che non abbia lo spartito sott'occhio lo riconosce e non si capisce che cosa quell'orchestra mugoli e borbotti con tanta insistenza.

Così, e peggio, gli altri. Quando ritornano a secondare le nuove posizioni drammatiche, ricompariscono sempre nel medesimo aspetto. Sono reminiscenze ficcate là per forza senza nessun valore significativo, importune fino alla sazietà. Io non voglio esser tanto crudele e ingiusto da ricordare, a proposito della *Tosca*, le sfumature sottilissime di sentimento che giunge a chiarire un *leit-motiv* in certe scene mute wagneriane. Un tema di Wagner è l'espressione più intima e condensata di un carattere o di una passione e certi miracoli non si possono pretendere da tutti. Ma, almeno, che si capisca come funziona un sistema che si vuol applicare, che si sappia come un tema sinfonico dev'essere capace di innumeri trasformazioni, per il rispetto del ritmo, dell'armonia, della figurazione e dello strumentale! Puccini e compagni non vogliono persuadersi che con Wagner non si scherza. Sembrano i ragazzi che contraffacevano il profeta Eliseo. Il profeta finisce con l'avvedersene e li sommerge.

✳

Questi i criteri generali e direttivi con cui è stata costruita l' opera. A scomporre la musica nei suoi elementi, si hanno sorprese anche maggiori. L' elemento primigenio, sostanziale di un'opera in musica, l' elemento melodico, nella *Tosca*, è raccolto un po' da per tutto con qualche speciale atto di doverosa deferenza per Massenet che ha fatto la fortuna e la gloria di Puccini, e con una inaudita tenerezza per i nostri romanzatori da camera e da camerino. Il Tosti avrebbe il diritto di rivendicare a quel suo nobile repertorio, che ha incretinito una intera generazione musicale, la romanza di Tosca: *Vissi d'arte*. Non lo farà per non suscitare gelosia fra tutti i maestri di pianoforte e di canto che avrebbero facoltà di prelazione sul Puccini. Ma Mario Costa può chiedere i diritti d'autore per le due romanze del tenore, la prima delle quali è la sua *Mignon* col tempo un po' allargato e la seconda è il suo *Monasterio* con intatta la quartina caratteristica. La frase del tenore: *Non la sospiri la nostra casetta*, con quel ritmo da ballarci su, appartiene all'operetta non meno che il canto di giubilo cui si abbandona, al primo atto, il sagrestano insieme col coro, seguiti entrambi da un *waltzer* in orchestra. Il *waltzer* gode di uno speciale trattamento in quest'opera: all'ultimo atto, il tenore muore fucilato su di un *waltzer* che dondola le natiche pesanti in orchestra. Tutto ciò è molto moderno; ma, in compenso il terzetto al secondo atto e la cadenza della romanza di Tosca risalgono decorosamente al 1840. Questa volta, in fatto di melodia, ciò che v'ha di meglio nell'opera sono i passi prettamente pucciniani, tanto fortunati in *Manon* e nella *Bohème*.

La melodia del Puccini, non manca di espansione e di lirismo, ma è quasi

sempre un lirismo artificiale fatto di indefinito e di vaporosità ed è l'espansione rumorosa delle grandi strombettate coreografiche. La frase troppo spesso è corta e " senza fiato "; il clamoroso finale del primo atto della *Tosca* è costruito su di un mozzicone melodico di due battute. A voler convincere di povertà la formula melodica del Puccini basta osservare la uniformità monotona dei disegni, in virtù della quale vengono a somigliarsi fra loro persino due motivi antitetici e contradittorj come quello della gelosia di Tosca provocata dal quadro di Mario (atto I) e quello galante e lascivo del desiderio di Scarpia dopo la tortura (atto II).

Tutto ciò è conseguenza del bisogno di cantare a ogni costo per istordire la gente: bisogno che pure deve rassegnarsi ogni tanto di fronte alla forza maggiore del non aver trovato nulla. E allora infuriano i declamati monocordi e le recitazioni a voce naturale sul dilagamento melodico — Santa Melodia, prega per noi! — dell'orchestra.

Questa specie di melodia, già rachitica e contraffatta di per sè stessa, avrebbe bisogno di un regime armonico sano per farsi più forte e più gagliarda. E invece è straziata fra le ritorte di un'armonia che non si è mai udita la più torturata e sofferente. Tutti gli accordi sono alterati; dell'accompagnamento naturale dei gradi della scala non restano nè meno le tracce. L'abuso dei pedali è fastidioso. L'eccezione è diventata regola. Ho udito, in un momento normale dell'azione, una successione di quinte, prima, e di quarte sole dopo, che Haydn non avrebbe osato adoperare per dipingere il caos e la lotta di tutti gli elementi scatenati. Gli accordi della *Tosca* risolvono quasi sempre su gradi estranei al sentimento tonale. Questa maniera di fare somiglia a quella rigorosamente logica e scolasticamente severa del Wagner come le caricature dei quadri esposti nelle mostre somigliano l'opera d'arte originale. È pura e semplice parodia.

Lo strumentale è meno sconsolante. Anch'esso è fine a sè stesso; come la melodia, come le successioni armoniche, i colori orchestrali intendono soltanto a un effetto indipendente e raramente valgono a moltiplicare l'intensità di un momento drammatico. Ma gli impasti sono buoni, e vi sono anche finezze e ricercatezze che fanno perdonare la pazza gioja delle trombe e il solito canto ad ottava dei violini.

A me non garba nè lusinga questa parte, alquanto da prima mima, dell'angelo vendicatore. Queste cose tutti gli assennati e i competenti le pensano ma, a scriverle, si fa il guastafeste, in mezzo a tanti cachinni e a tanti sgambetti di gioja. Forse, varrebbe meglio tacere. L'arte musicale è in decadenza, per molte ragioni psicologiche e tecniche, che hanno il lor carattere di fatalità e che uno o mille articoli di critica severa e indipendente non possono distruggere. Le nostre censure non daranno genio a chi non ne ha e non rifaranno artificialmente il " clima storico " in cui nacquero e vigoreggiarono le care e belle forme, irrevocabilmente morte, della musica italiana. E allora? Perchè guastarsi il sangue? Perchè dare un dispiacere a tante degne persone che fanno quello che possono, che talora, come è il caso del Puccini, lavorano anche con coscienza, guadagnando, ciò che non guasta, dei quattrini e facendone guadagnare ad altri?

Il perchè c'è. Ed è che la musica nuova italiana non soltanto è cattiva — chè non potrebbe non esserlo — ma è soverchiatrice, ciò che dovrebbe non essere. In virtù di questa musica, che ha distrutto le scuole di canto, non esiste più un vero cantante e le opere gloriose, eterne, benedette, dei nostri vecchi debbono esser gravate dal più ingiusto, dal più ignobile, dal più vergognoso oblìo. Per amore di questa musica, e della speculazione che essa rappresenta, editori ed impresari contrastano a Riccardo Wagner

il passo in Italia. Contro tutto ciò le ragioni supreme dell' arte insorgono. L' imposizione è temeraria: la sopraffazione è rivoltante. E cessa fin l'obbligo di rispettosa indulgenza verso chi produce e lavora. La *Tosca* smagra il terreno alle piante sane e invidia la luce alla grande arte? E, allora, "... cortesia fu in lui l' esser villano ".

Ettore Marroni.

LE MASCHERE

Il Prologo

GIOCADIO

Signor Direttore...

(l'orchestra cessa)

.... Scusi se interrompo la sinfonia! Ella sa che questa sera non sono solo impresario Giocadio ma sono anche " Corago!... " cioè quello che nella Commedia dell'Arte spiega idea e soggetto agli attori...
(con un'ombra d'ironia comicissima)
Si tratta di risurrezione!!!...
(al direttore)
Capisco quello che ella vuol dire!... Come se in teatro di musica oramai non si fosse sempre di... Pasqua!!!!!
Come se, ad ogni nuova opera che si... *(indicando l' orchestra)* scoperchia non fosse sempre quel divin salvatore di uno spunto con tanto di barba alla nazzarena che appare sù..... sù..... improvvisamente... colla sua brava banderuola trionfante come in certi quadri della " Risurrezione " del seicento... banderuola pur troppo svolazzante a tutte le... arie più conosciute!...
Se io dunque non spiego idea e soggetto agli artisti... *(indicando i camerini)* chissà... *(con paura come di essere udito dagli artisti)*:
(interpretando il pensiero del Direttore come un consentimento)
Sì?... Grazie e scusi!...
(verso i camerini)
Signori artisti!!...
(rimanendo senza risposta)
Come?! Già morti... anzi rimorti?!...
(vedendo chiudersi il camerino di Arlecchino)
" Veni foras, Lazare!!... ".
(allegramente — gli artisti vestiti ma senza maschere escono dai camerini)
(interpretando l'imbarazzo degli artisti che tengono le maschere in mano)
Come mettersi la maschera?... Diamine!.... un po' di mastice!.... il cordoncino!...
(prende la maschera di Arlecchino e se la mette)
Così!...
(guarda il pubblico comicamente colla maschera, poi agli artisti)
Ma... potrete poi cantare con questa...?
(*con intenzione, come interpretando il pensiero degli artisti*)
Tutto, anzi, più... meglio!!!... È la maschera che ha stonato!... È la maschera che ha mangiato una battuta!!...
(*congratulandosi con gli artisti*) Bravi!!

(*Fa per ridare la maschera ad Arlecchino quando, per subitanea riflessione, guardando la maschera dice*):

Alla fine di un secolo che ha fatto finire il Carnevale, che idea questa di voler rimettere di moda la maschera quando si ha il bene di avere da natura questa... (*si tocca la faccia*) vera, che fa Carnevale dodici mesi all'anno e... commedia tutta la vita!

(*restituisce la maschera — agli artisti*)

Ed è questa " idea „ che io come Corago devo spiegare e come Giocadio e impresario... trovarla buona!!!...

(*comincia per spiegare l'idea ma dà a divedere un po' d'imbarazzo*)

Ho interrogato i due autori...

(*al pubblico*)

Certe cose guai se non si è in due!!...

Dunque: Uno.........

Un grande aggettivo che poi diventa sostantivo, verbo, avverbio...

...... italiano!... italiana... italianizzare!... italianizzevolmente...

L'altro... (*riferendo il discorso udito*) " Artisti degni delle maschere, vestiti... degli artisti, scene... dei vestiti... attrezzi dei... e „....

— E allora sarà un successo? (obbiettai io!...).

— Signor Giocadio, certi soggetti sono un gran successo fino alla prova generale... dopo?... Dio è il giorno del Giudizio Universale!

— Mio nonno Medebac (dissi rivolgendomi al primo) mi diceva che la commedia delle maschere era una " improvvisazione „...

— E chi le dice il contrario? (mi rispose) L'ispirazione è anzi la cosa la più improvvisata del mondo!... Chi s' intesta a volerle cercare e studiare nelle biblioteche infatti non riesce a trovarvi che la... improvvisazione degli altri!

— Ma questa maschera di tela cuoio... abolita già di fatto perchè tentare di?... (esclamai furibondo).

— Signor Giocadio, la maschera nel teatro di musica non è una novità! È già stata, come si dice, ripristinata!... e non la maschera che, di tela o cuoio, copre mezza o tutta la faccia agli artisti, ma quella " perfezionata „ inventata per mascherare i plagi degli imitatori, o la povertà delle idee... Voglio dire, " la maschera della polifonia „!...

(*agli artisti*)

Con queste idee!... (*interrompe*) Ebbene... questa è l'idea!.... Ora.... al Soggetto!

Infila, amici! (*indicando gli artisti*) Rosaura, tu fai all'amore con Florindo e ti Pantalon, so pare e anca ricco industrial can carazzo!, non ti sa gniente! " Tu, Colombina, perdinna de dinna!, fai all'amore con Brighella per onorificenza imbroglione e rivendugliolo ambulante, giustizia permettendo e... lò, signor Dutour, ch'a l'è mò 'l padron d'a biricheina (*indica Colombina*) al' n' sa nint... Niente!... Mica!... Brisa!.... " Nescit quia ignorantia est sapientia rerum, sapientia rerum est sapientia mundi, ergo ignorantia... etc... etc... „ ch' al bon signor ch' al la benedissa anca lò!... Ma ti, Pantalon, vuoi dare toa fia... a lei signor acchiappamosche e Capitano!... Ma lei, ha al suo servizio... ti, Arlecchino... (*brano di commedia dell' arte*).

" Gavè n'aria de galioffo che consola!... digo a ela, sior Arlecchino mustazo nero... „

" — Eh, signor, sti musi no i falla!... „

(*riprendendo il filo del discorso*)

... Dunque ti, Arlecchino, hai una valigia... Tu, Ta, ta, rrr., taglia, servo in casa Pantalone!... poi... Brighella... quindi lò, Dutour!

(*si confonde*)

Ecco... il soggetto!

Ah, dimenticavo i due veri protagonisti!.. Due fiasche... (Certe cose guai se... non sono due) queste due fiasche... (*fa per spiegare...*)

Vedremo domani se sono femine o maschi!
(*agli artisti*)
Amici!... Amici!... Dunque ci vuole voce in capitolo... e in gola!...
A proposito... sentiamola!... questa voce?....
(*al Direttore d'orchestra*)
Maestro, vuol sostenermeli questi poveri diavoli nella " Parabasi "...
Sì? Grazie e scusi!...
(*agli artisti*) Parabasi?... (*spiega il significato*) La solita polvere negli occhi di un vocabolo greco!... (*al direttore*) Un accordo di *la ?*...
(*gli artisti cantano...*)
(*Vedere il libretto. Durante la Parabasi Giocadio corregge, insegna, approva, mette in posizione, suggerisce, modifica gesti, pose, braccia, mani, gamba, piedi... Dopo:*)
A vestirsi! Mascherarsi... (*poi richiamandoli*). Un consiglio... di Giocadio!... Mio!...
Maschere o non maschere sempre il vostro egregio metodo " cercare l' applauso ". Mascherare... ma con sorrisi al pubblico le note... indecise!... Sempre quei vostri metodi di correggere qualunque musica coi diversi modi d' intenderla, eseguirla, intonarla!... andar si o no a tempo a seconda di quelle garbate ispirazioni che vi vengono lì per lì... cadenze! rumori! baccani! battute di piedi! puntature e filature fuori di posto! pause irragionevoli e improvvise! e... portar sempre fuori alla ribalta il maestro come se... dovesse cantar lui!... E pei personaggi ?!... Non raddrizziamo le gambe ai cani!... Sempre storte come da abitudine! Il personaggio come vien viene! come vi detta la vostra esperienza di scena, quella che fa mutare da così a così... (*capovolge il palmo della mano*) qualunque intreccio, carattere, intenzione, colorito, epoca, spirito della cosa, essenza dello stile.
Chi ha ragione è l' applauso! quindi... coraggio e buona fortuna a tutti...
(*Vedere libretto. Gli artisti parlando rientrano nei loro camerini; dopo, viene alla ribalta, il sipario cala alle sue spalle. Al Direttore*).
Caro signor Direttore, d' accordo!!! (*come interpretando un pensiero del Direttore colto a volo attraverso l'orchestra:*) Se !!!...
Gli artisti daranno la colpa alla musica, al soggetto, all' orchestra... magari anche a me!! Se !!!... Gli autori la daranno agli artisti, per questa... fratellanza dell' arte l' onore di tutti è salvo!... Maestro, vuol riprendere la sinfonia?... Sì?... Grazie e scusi!...

Voci del Peristilio

È con vero animo grato che diciamo alla stampa italiana, e a quella parte della stampa estera che si è degnata di annunziare questa *Rivista:* **grazie!** — Grazie pel modo cortese, largo e incoraggiante con cui han voluto prima annunziare, poscia giudicare, la nostra pubblicazione. A noi premeva di assodare se veramente con la pubblicazione della *Rivista teatrale italiana*, intesa nel modo semplice da noi esposto nel proemio al primo fascicolo, si veniva a colmare una lacuna avvertita principalmente dagli studiosi delle cose teatrali, e ci conforta l' animo di veder confermata autorevolmente questa nostra convinzione. La *Nuova Antologia*, la maggiore fra le Riviste d' Italia, scrive: " Nel mondo delle Riviste abbiamo alcune importanti novità: la fondazione d' una *Rivista teatrale italiana,* **di cui sentivamo realmente la mancanza**, ed alla quale facciamo i migliori augurii di fortuna e longevità. Nel primo numero vi sono articoli... ecc. ". La maggioranza dei giornali delle principali e secondarie città d' Italia, dalla *Tribuna* al più modesto foglio di provincia, ha avuto parole di simpatia e d' incoraggiamento per questo tentativo. Tutto ciò c' impegna tenacemente e ci fa augurare che la buona volontà ci sorregga a che l' opera nostra non riesca inferiore al compito assuntoci.

— Al *San Carlo* di Napoli le recite della *Tosca* e della *Sonnambula* procedono lodevolmente. La direzione di Leopoldo Mugnone è degna dell' artista che giustamente l'Italia pregia ed onora. Mercè sua al nostro Massimo si ammirano — ed era da lungo tempo desiderato — delle esecuzioni perfette.

Angelica Pandolfini, Regina Pacini, Fernando de Lucia, Eduardo Camera col loro valore cooperano amorosamente l' illustre Direttore.

Nelle recite diurne domenicali si é avuta una esecuzione dei *Pagliacci* di Leoncavallo, molto accurata. Vanno lodati il giovane maestro Alagna, del Conservatorio di Napoli, per la coscienziosa direzione, e gli artisti signorina Bruschini, tenore Percopo e baritono Morghen per la diligente esecuzione.

Il ballo *Scarpette Rosse*, riproduzione e riduzione del coreografo Coppini ha ottenuto un mediocre successo.

Si prova febbrilmente *Maschere* di Mascagni.

— La commemorazione centenaria di Domenico Cimarosa si è inaugurata il giorno 11 corrente a Venezia con una conferenza di Luigi Alberto Villanis; a Vienna il 6 corrente con l'*Esposizione Cimarosa* nella Sala francese del palazzo degli Artisti; a Roma avrà luogo una serata di musica Cimaro-

siana diretta dal maestro Pellisier, alla Società degli Autori. Parlerà anche Enrico Panzacchi e farà una Conferenza il dott. Giorgio Barini. Ad Aversa, città natale del grande Artista, la cerimonia commemorativa sarà inaugurata il giorno 29 gennaio, termine del lutto di Corte, per deferenza a S. M. la Regina Margherita, sotto il cui Patronato la cerimonia stessa deve aver luogo.

Ad iniziativa dell'on. Pietro Rosano in Aversa sarà fondato un Istituto intitolato a Cimarosa, e pubblicato un volume in cui hanno scritto molti dei più pregevoli scrittori d'Italia.

— Alla *Casa di Goldoni* a Roma l'esumazione della commedia di Michele Cuciniello *Rembrandt*, è stata notevolissima. Ottimo l'allestimento scenico e l'interpretazione del protagonista sostenuto da Ermete Novelli. La serata di Olga Giannini, con la riproduzione del *Ridicolo* di Paolo Ferrari, ebbe lietissimo successo.

— Giovanni Emanuel, nel corso di recite all'*Adriano* a Roma, ha avuto dei bei successi con: *Re Lear* di Shakespeare e l'*Alcibiade* di Cavallotti. La sola novità: *Bufere della vita* di Regina di Luanto, non piacque.

— Francesco Caputi ha compiuto una nuova commedia: *Ape e regina*, che studia economicamente la questione del feminismo, e lavora ad un'altra: *Re Scarrano*, che arieggia il tipo di un'imbroglione politico.

— Al *Costanzi* di Roma, come in tutti i più importanti teatri d'Italia, si attendono: *Maschere* di Mascagni. Il *prologo* sarà detto dall'attore Luigi Rasi, e Mascagni, che è a Roma dal giorno 10, dirigerà l'esecuzione della sua nuova opera.

— Giorgio Barini, in occasione della rappresentazione delle *Maschere* di Mascagni, farà una Conferenza nella *Società degli Autori* a Roma, sulla maschera di Arlecchino.

— La tradizionale serata di S. Stefano alla *Scala* di Milano segnò un grandissimo successo per *Tristano e Isotta* di Wagner. La poderosa opera fin dalla prima audizione ha conquistato tutto il pubblico, e nei punti più salienti dello spartito, come nello splendido duetto dell'atto secondo, l'ammirazione toccò l'entusiasmo. Lodevolissima l'esecuzione del tenore Borgatti e della sig.na Pinto. Magistrale la direzione del Toscanini. Al *Tristano* seguì la *Bohême* di Puccini, che, quantunque eseguita dalla Carelli e dal Caruso, ottenne una accoglienza un po' fredda. Eguale sorte toccò al ballo *Terra e Sole*. Si è ora in attesa di *Maschere* di Mascagni, promessa pel 17 gennaio.

Al *Manzoni* la compagnia Reiter-Pasta ed al *Filodrammatico* Ermete Zacconi. In entrambi i teatri buoni spettacoli con affluenza di pubblico.

— A Torino procedono alacremente le prove di *Maschere* di Mascagni, che andranno in iscena il 17 gennaio. Frattanto *Cendrillon* di Massenet, protagonista la Bel Sorel, chiama pubblico numeroso con molti applausi. Ottima la direzione del maestro Ferrari. Si era in attesa dell'*Histoire d'un Pierrot* di Mario Costa, ma, causa dissensi fra l'autore e l'impresa Cesari, non si darà più. Si parla invece, in sostituzione, di un'azione coreografica, e dell'aggiunta al cartellone della *Dannazione di Faust* di Berlioz.

— La *Colonia libera* di Pietro Floridia a Torino fu accolta felicemente.

— Il successo avuto da Giuseppe Martucci a Torino al *Regio* nel dicembre scorso in un Concerto Orchestrale è stato immenso. Egli dette una esecuzione di prim'ordine della *Nona Sinfonia* di Beethoven. I cori furono diretti dal maestro Michele Pachner e le parti soliste erano affidate agli egregi artisti: signore Ticci e Giacomini ed ai signori Signoretti e Kasch-

mann. Nella seconda parte del concerto il Martucci fece eseguire musica wagneriana. Il concerto per voto unanime ebbe una replica desideratissima.

— Da Bologna, ci scrive F. Saggiotti: Al *Duse* per le feste di Capo d'anno si è data la *Bohême* di Puccini. Come a Milano più che l'esecuzione è l'opera che già comincia a stancare; infatti il pubblico fece giustizia di tutto, travolgendo gli esecutori nella stanchezza che ha contro la musica. Si è data anche l'*Aida* con esito molto modesto. Al *Duse* l'impresa vede i suoi affari andar male. Ora spera di dare *Tosca* con celebrità, altra opera che anche ha stancato il pubblico prima della seconda *réprise*. È importantissimo seguire il movimento di reazione a Milano contro queste opere gonfiate come il *Sapol* e l'*Odol:* Milano che delira alle prime del *Tristano !*

— A Bologna si è tenuto un Congresso fra i musicisti occupanti condotte municipali di piccoli centri e Comuni. Formossi un memoriale al Ministero della P. I. per ottenere protezione ed appoggio. Aderirono molti maestri, fra i quali: Martucci, Platania, Gallignani, Mascagni, Tebaldini, Boito e molti altri.

— La *Fenice* di Venezia la sera di Santo Stefano ha inaugurato la stagione col *Tannhaüser* che ebbe esito discreto nella prima rappresentazione, migliorato nelle successive repliche. In seguito coi *Puritani* furoreggiarono la Pinkert e Bonci. Il 12 gennaio è andato in iscena il ballo *Tanzmärchen*. Le prove di *Maschere* di Mascagni proseguono alacremente. Si andrà in iscena il 17 ed il *prologo* sarà detto da Carlo Duse. Dopo le *Maschere* si promette *Regina di Saba* di Goldmark.

— Italia Vitaliani, dopo il corso di recite che attualmente dà al *Goldoni* di Venezia con esito soddisfacentissimo, andrà a Conegliano ed a Treviso per poche recite, indi a Barcellona per 3 mesi. Seguirà, anche al *Goldoni*, la compagnia di Teresina Mariani per la quaresima.

— *Les petites Michu* piacquero assai al *Malibran* di Venezia con la compagnia Acconci-Soarez. Si attendono *La dote di Brigida, Mikado* e *Shakespeare,* nuove per Venezia.

— Giacomo Puccini pare abbia scelto il *Cyrano di Bergerac* come argomento di libretto per una sua prossima nuova opera.

— Al *Sociale* di Mantova quest'anno non vi è stagione musicale. Invece all'*Andreani* spettacolo lirico con *Manon, Don Pasquale, Amico Fritz, Puritani* e *Werther*. L'impresa è fatta per azioni da una commissione di cittadini e col concorso di lire duemila elargite dal Municipio.

— Al *Politeama Margherita* di Cagliari ebbe ottimo successo la *Tosca* del Puccini, con la quale si è inaugurata la stagione di Carnevale. La direzione orchestrale è affidata al maestro Pintorno. Fra gli esecutori vanno notati la signorina Beduschi, il tenore Agostini ed il baritono Lanceschi.

— Alla *Casa di Goldoni*, a Roma, Ermete Novelli darà fra breve una nuova commedia di Alfredo Testoni dal titolo *Papa Lambertini*.

— Al *Manzoni* di Pistoia ebbe buonissimo esito il *Lucifero* di E. A. Butti.

— Alberto Franchetti ed Umberto Giordano, dicesi, hanno scritto assieme un'operetta dal titolo: *Giove,* su libretto di Luigi Illica.

— A Sassari pel Santo Stefano si sono aperti il *Civico* ed il *Politeama,* l'uno con repertorio antico: *Don Sebastiano, Favorita* e *Vespri Siciliani* e l'altro con due novità: *Fedora* e *Bohême* di Leoncavallo. Nel complesso spettacoli accurati. Il pubblico, come ci scrive il nostro Manca, si è diviso

in due partiti e per poco non si rinnovano a Sassari le tipiche bizze medioevali. S' invoca un' armonia d' intenti tra quei due partiti, a tutto vantaggio della simpatica città sarda, e l' invocazione ci sembra opportuna.

— Alla *Pergola* di Firenze si spera in un corso di rappresentazioni con *Walkyrie* e *Maschere*. All'*Arena Nazionale* in quaresima la compagnia Vitti. Al *Niccolini* Gustavo Salvini ha dato una lodevole interpretazione della tragedia: *Edipo* di Sofocle.

— Al teatro Regio di Parma la stagione inauguratasi con l' *Aida*, ebbe esito felicissimo. Molto lodato il maestro Vincenzo Lombardi, direttore valoroso.

— A Palermo nei primi di marzo si aprirà il *Massimo* con spettacolo di musica. Si promettono; *Tosca* ed *Iris*.

— La compagnia Maggi-della Guardia al *Bellini* di Palermo ha avuto buon esito con *Le due coscienze* del Rovetta. Darà fra breve *Cyrano di Bergerac* e *Come le foglie*.

— Il successo di *Tosca* al *Municipale* di Modena è stato alquanto freddino, quantunque siavi stata una buona esecuzione.

— Al *Politeama Genovese* ebbe un eccellente esito la trilogia del maestro Ettore Panizza su libretto di Luigi Illica: *Medio Evo Latino*. Dirigeva il maestro Eduardo Vitale.

— A 59 anni è morto a Napoli il vecchio impresario Luigi Frascione. Devesi a lui la scrittura della Patti al *San Carlo* di Napoli, l' importazione dell' operetta e la venuta a Napoli di Eduardo Ferravilla. Fu impresario del Majeroni, il celebre artista drammatico, e di parecchi teatri napoletani.

— Alla *Fenice* di Trieste in una recita della commedia *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, l'attore Benini fu colto da improvviso malore che costrinse alla sospensione della recita.

— Al *Filodrammatico* di Trieste la compagnia Zago - Privato diede una nuova commedia di Vittorio Pilotto, fratello del compianto Libero, intitolata: *El maestro de banda*. Il successo fu mediocre.

— Sono in grande fioritura a Trieste le serate Goldoniane. La compagnia Benini ha rappresentato: *Le donne curiose, El campielo* e *Le baruffe chiozzotte*; e quella di Zago-Privato: *Le donne gelose* e *Chiasseti* e *Spasseti del Carnevale di Venezia*.

— A Trieste dalla compagnia veneziana Zago-Privato si prepara una riduzione veneziana di *Guerra in tempo di pace* col titolo *Le grosse manovre*. A quando una riduzione di *Madame Sans-Géne?...*

— Paderewski ha terminata la sua nuova opera *Manin* che sarà rappresentata a Dresda nella primavera prossima.

— A Vienna si annunzia la pubblicazione di un libro su Giovanni Strauss. Il ricavato della vendita andrà a beneficio del monumento che si erigerà all' illustre musicista.

— Il giornale tedesco *Münchener Neueste Nachrichten* scrive che Pietro Mascagni accingesi a musicare una trilogia dal titolo: *Pierrot in frak*. Riproduciamo la notizia a solo titolo di cronaca.

— Al teatro delle *Variétes* a Parigi si è data la prima rappresentazione di *M.lle George* di V. de Collens e P. Weber, con musica del maestro Luigi Varney.

— Nel giornale *Mucinillan Magazine* è comparso un' articolo di Adelaide Ristori sotto il titolo: *L' arte mia.* L' illustre artista protesta contro le Accademie e i Conservatori moderni, il cui sistema educativo è tale che gli attori che ne escono sono esattamente eguali come i bottoni di una fabbrica di Birmingham; e censura la tendenza moderna al realismo, giudicato da lei così nocivo alla vera arte drammatica come lo sono il convenzionalismo e il manierismo. Essa ammette sì che gli attori non possano nascere tali e che quindi sia necessario insegnar loro come parlare e come comportarsi, ma *est modus in rebus.*

— Lina Cavalieri è stata condannata dal Tribunale Civile di Parigi a pagare un' indennità di 25 mila franchi al direttore delle *Folies Bergères* per aver mancato al contratto di scrittura.

— Alle *Variètes* di Parigi presto si darà una nuova commedia: *I medici* in 3 atti e 4 quadri di Enrico Lavedan.

— La celebre Matilde Marchesi dette a Parigi in sua casa un concerto in onore di Massenet, il quale accompagnava a pianoforte. Intervenne un pubblico finissimo, fra cui notavasi S. A. il Landgravio di Hesse.

— Il *Duca di Wildfang* è il titolo della nuova opera di Siegfrid Wagner.

— *Notte di Natale*, opera in un atto di Alberto Gentile è piaciuta al teatro di Monaco di Baviera.

— Al *Deutsches Theater* di Berlino il nuovo dramma di Gerardo Hauptmann: *Michele Kramer* ebbe un esito molto contrastato. Si accusa l' autore di prolissità e di poco interesse dell' azione. Molte scene però sono bellissime, rispecchiando, alcune di esse, la vita tedesca contemporanea.

— Adelina Patti vendette il suo magnifico castello Craig-y-nos-astie per circa due milioni di fiorini. Pare vada a stabilirsi in Isvezia, patria di suo marito il barone Cederström.

— *L' Arte del clavicembalo.* — Edito dal Bocca di Torino, uscirà nel prossimo mese di Febbraio uno studio intitolato appunto *L'Arte del clavicembalo,* dovuto alle cure amorose e pazienti ed alla indiscutibile competenza in materia di Luigi Alberto Villanis. L' opera sarà contenuta in un volume di oltre 500 pagine. Dagli incunaboli, essa segue lo svolgersi delle scuole di clavicembalo in Inghilterra, Italia, Francia, Germania, Terre Basse: e prosegue fino ai legislatori del nuovo pianoforte, fra cui primissimo il nostro Muzio Clementi.

Tra i lavori più moderni di tal genere, abbiamo degnissimi di nota quello del Seiffert, che risulta da una nuova edizione dell'opera di Weitzmann: reca per titolo *Geschichte der Klaviermusik*, ed è in corso di stampa. L' altro è di Oscar Bie: ha per titolo *History of the Pianoforte*, pubblicato nel 1900.

— La *Rivista teatrale italiana* tiene ad avvertire che prima di apparire si è provveduta di corrispondenti e rappresentanti nelle città d' Italia e nei principali centri dell' Estero. È quindi inutile rivolgerci al riguardo qualsiasi domanda, non potendo l' Amministrazione sostenere inutili spese di posta per rispondere.

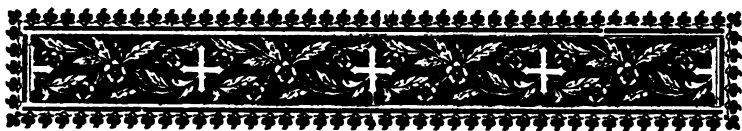
In linea generale, senza l' invio di francobolli o cartoline spediti allo scopo, l'Amministrazione non si tiene obbligata a rispondere.

A

GIUSEPPE VERDI

per piangere l'uomo e per rivolgere il pensiero nostro devoto e grato verso la glorificazione del Suo Spirito Immortale.

XXVII GENNAIO MCMI.

LA RIVISTA

G. Verdi

GIUSEPPE VERDI

Il lento travaglio della Morte, nel rodere le sacre ultime fibre tenaci, onde Giuseppe Verdi è rimasto avvinto all'esistenza terrena, ha avuto qualcosa di tragico e di maestoso. Si sarebbe detto che la stessa inesorata dea, che i pagani vollero raffigurare pulsante *aequo pede pauperum tabernas regumque turres,* perplessa dinanzi alla sua opera nefanda, avesse sospeso il decreto del Fato.

Nel venerando volto del Maestro, in un'agonia di tre lunghi giorni, han riso, a tratti, gli occhi, in subitani guizzi, e talvolta la mano di Lui, che tanta dolcezza e tanto ardore e tanta poesia del cuore fermò in segni imperituri sulla carta, ha tentato una lieve carezza su d' una cara guancia. E quando una benedizione estrema è scesa su quel capo — già benedetto dal Genio, dalla Patria, dall'Arte — è parso che la religione giungesse tardi ove già la fede del mondo aveva reso *cattolico* il culto della musica verdiana e sacro il rispetto dell' uomo immacolato.

È parso — nel dolore internazionale, nell'immota aspettazione dell' Italia, nello sconforto dei devoti, che, pur arrovellandosi attorno al moribondo, han rifuggito dall' illusione come da un doppio cordoglio — che il lutto colpissè la Patria nel centro dell'anima, e che i cari occhi dolci e stanchi palpitassero ancora negli ultimi saluti.

Il tramonto di Verdi è stato placido, solenne, lento. D'una lentezza fatidica: come quel salmo tedesco che, dopo il coro dei *Lombardi,* scosse Giuseppe Giusti in Sant'Ambrogio.

Anche quel canto, *vèr Dio muovea le penne!*

Ha preluso a un'ascensione, dunque, quest' agonia tetra e pietosa, non a un dissolvimento. Perfino ad uno scettico avrebbe offerto l'immagine del tramonto d'un semidio, che si stacchi dalla Terra per trasfigurarsi nella sede degli spiriti immortali, dalla metamorfosi assorbendo insensibilmente il carattere d'eternità onde la materia vile si spiritualizza in essenza divina. Giacchè non è solo arcana promessa della Fede

l'eternità dello spirito. C'è un'altra divina promessa di perpetuità e la lasciano splendere ai mortali occhi nostri l'Arte, la Scienza, il Valore. Per essi l'Eroe — nel senso di larga influenza che gli attribuisce il Macaulay — passa nell'immortalità della fama come uno spirito passerebbe nei cieli abbaglianti della religione. Giuseppe Verdi è di questi Eroi. Egli ascende all'immortalità con l'austero fastigio che gli cingono corona di gloria l'estro ardente e copioso, la rude energia dei suoi canti, la drammatica possanza dei suoi personaggi, la limpidezza sovrana dell'arte sua, l'amore incontaminato della Patria, il suo alto apostolato di garibaldino dei suoni nel nostro risorgimento civile, l'evoluzione prodigiosa della mente e un'alterezza di vita, che nessun Maestro potrà vantare così vergine di servo encomio e così dispregiatrice di vanità e di debolezze terrene. Io non ricordo venerazione più universale, che contenga, insieme col rispetto devoto per l'artista, il culto per l'uomo. Giuseppe Verdi è stato per noi segno di grandezza, ragione d'invidia, orgoglio di primato, simbolo di fortuna, talismano di gloria.

Io rammento una sera del 1893, alla prima rappresentazione milanese del *Falstaff*, convenute nella città lombarda le più eccelse personalità dell'arte nazionale e straniera. Rammento il palpito di trepidazione alle prime battute arzille e cristalline dell'opera comica. Tutta la sala subìva quell'emozione ch'io credevo fossi solo a provare così acuta e soverchiante. Ah no, eravamo tutti, tutti, tutti, vecchi e giovani, illustri e mediocri, noti e oscuri, scettici ed entusiasti — tutti legati al soave giogo della perplessità, tutti, nel segreto dell'anima, impauriti dalla possibilità d'un diniego della musa giocosa agli inviti del Vegliardo audace, che durante ottant'anni aveva impastato di lagrime, di sdegno, di furore e di pietà ogni sua grande melodia e soltanto nella vecchiezza serena chiedeva al Riso come la conclusione simbolica della meta raggiunta.

— Risponderà la Musa di sincero consenso? E alzerà *Falstaff* sonora la risata, come un personaggio della commedia promette?

Ecco il dubbio, l'assillo, il timore che tutti assaliva, quella sera del febbraio 1893.

Ma l'orchestra procedeva balda e altera e quasi sprezzante dinanzi al nostro sciocco turbamento. Incalzava e tripudiava e sprizzava il riso da ogni ritmo della solfa come un fonte romano l'acqua dalle sue cento bocche. Una freschezza proprio di sorgiva trascorreva su quell'orchestra brillante e sembrava la giovinezza allegorica del genio che venisse a rallegrare la vecchiezza effettiva del prodigioso Maestro. A momenti eran folate d'un'arte antica, che fu vanto italiano ed espressione genuina del temperamento nazionale. Sembrava che Domenico

Cimarosa avesse sfiorato dell'ala quelle gentili e vispe fantasie o Gioacchino Rossini vi avesse trasfuso la classica compostezza della forma in un perpetuo movimento delle note gaie e burlesche. La commedia si svolgeva ilare, rapida, organica. Presto ci avvedemmo che Verdi aveva coniato un modello, fondendo nella immortale fucina del glorioso e classico melodramma giocoso i nuovi metalli del discorso musicale, della continua rispondenza fra le parti e il tutto e della poderosa virtù espressiva dell'orchestra contemporanea. E sembrava che il modello egli avesse offerto ai giovani, legato prezioso dell'ultima opera del grande italiano, per insegnar loro come a vincere anche le virtù innate del proprio temperamento bastano l'acuto studio di ogni soggetto, il rispetto di quanto nell'antico è tuttora vegeto e capace di nuovi succhi e la sincerità dell'ispirazione, senza mai trascinarla oltre i limiti e l'indole del tema prescelto.

Fu enorme la gioia, quella sera, fu irrefrenato lo scoppio del giubilo italiano, poichè ancora una volta l'ingegno di Verdi aveva vinto — e la più aspra, la più insolita e temeraria delle battaglie. E chi aveva soggiogato il Dolore e il Sentimento, lo Sdegno e la Vendetta, chi aveva, dopo le lagrime strappate a milioni di occhi, terso con infinita soavità d'amore il pianto dagli stessi occhi, ora domava il solo ribelle al suo sovrano impero: il Riso.

La Patria rifulse nel novo orgoglio e tutto il mondo convenuto a Milano disse per le mille bocche della pubblicità che un nuovo capolavoro era nato in Italia a serbarne le tradizioni secolari di fastigio e di versatilità geniale.

In quest'ora di sgomento e di cordoglio mal si potrebbe esaminare l'opera d'arte del Maestro Italiano più grande, nella seconda metà del secolo XIX, nè si oserebbe indicare il posto ch'essa terrà nella Storia della musica. Le classificazioni ponderate e giuste non sono possibili in un periodo di acuto dolore nazionale ed in un tempo troppo prossimo all'influenza sovrana d'un così sovrano ingegno.

Cerchiamo a preferenza di sorprendere la fisonomia specifica dell'arte verdiana e se, lungo il corso d'un rapido saggio di sintesi, ci riuscirà d'analizzarne qualche più tipico tratto, non per questo pretenderemo al vanto d'una indagine compiuta, in così vasta materia e in così limitato spazio.

Quale immagine riveste Giuseppe Verdi, al suo primo irrompere

sulla scena italiana? Il simbolo della sua assunzione al trono, proprio negli anni in cui Donizetti l' avrebbe lasciato vacante, mi si presenta in una cerimonia trionfale dell' *Aida*: la tromba del guerriero e la stola del sacerdote. Qualcosa di sacro, difatti, aleggia nei suoi primi gridi di guerra, che al riscatto nazionale prelusero e che indi l' accompagnarono con veemenze melodiche ch' eran scoppi di folgore. Qualcosa di sacro, per la purezza del sentimento civile che Verdi vi trasfondeva; qualcosa di sacro, inoltre, per il nesso drammatico, da lui spesso raggiunto, tra l' amor patrio e l' ispirazione religiosa. Osserviamo le date e troveremo, difatti, che—dopo le giovanili e insufficienti prove dell' *Oberto di San Bonifacio* e del *Giorno di regno*—le prime notevoli opere di Verdi sono segnate dal doppio suggello del sentimento divino e del sentimento patrio: *Nabucco, I Lombardi alla prima crociata, Giovanna d' Arco, Attila, La battaglia di Legnano*. Il riscontro fra l' indole dell'artista e le condizioni storiche dell' Italia di quel tempo—cioè dal 1842 al 1849—fu la ruota più idonea a coinvolgere nell' ingranaggio della cospirazione intellettuale un patriottismo così irradiato di fede. Fede forte. fede di soldato, non misero bigottismo di femminetta. Tanto gagliarda da credere opera santa l' indipendenza italiana e da sentirvi dentro aleggiare come un superiore e arcano destino.

Così sorge la figura di Verdi nella musica teatrale nostra. Il Rossini aveva sin dal 1828 cantato la patria come universale anelito dell' uomo, in un poema immortale che rimarrà documento imperituro della genialità nostra e vessillo di un nuovo orientamento estetico nel campo dell' Arte. Ma, dato all' Italia, col *Guglielmo Tell,* il capolavoro d' una forma originale, alla quale poi s' improntera ogni alta concezione che faccia del dramma e della musica un sol poema indissolubile di espressione lirica e d' azione umana—il Giove del nostro teatro lirico si ritrasse inoperoso fuor dell' agone. Egli dettò, come da un Sinai, le tavole della Legge e sparì subito dopo nel roveto.

Il Bellini seguitò a versare nelle anime la divina dolcezza del suo canto immortale—e le ammollì anzi che incitarle. E Donizetti—duplice signor della lira—badò a deliziar le orecchie, sia che l' amore fosse vaneggiamento, sia che fosse spasimo, sia che fosse peccato o dramma, sia che sorridesse nell' idillio o s' illuminasse della comica arguzia.

Restò soltanto Verdi a raccogliere la parola di Rossini, dandole non certo il magistero, la serenità, la classica euritmia del mago di Pesaro, ma trasfondendovi una fiamma giovine e violenta, una vigo-

ria rude, una fede mistica—sensibile perfino nell'argomento dei suoi primi melodrammi, come ho notato—che caratterizzarono subito questo cavalleggero romantico come un ribelle e, in un senso limitato, come un novatore.

Tale primo aspetto dell' arte verdiana racchiude nella sua stessa forza i suoi difetti. La melodia è schietta, ma veloce e breve come un fuoco di fucileria. Il ritmo si accavalla, ansima, ascende; la *cabaletta* esplode; il *recitativo* è rude e colorito, direi quasi, di rosso; la strumentazione squillante come una tromba. Vi sono scoppi, nell' *Attila*, che sembrano travolgere, durante la devastazione barbarica, anche la gola del cantante. E se la maestosa imponenza di qualche scena del fortissimo *Nabucco* raffrena col religioso sentimento biblico, che tanto emerge nel famoso prim' atto, l' impeto incomposto del giovane Verdi; se nei *Lombardi* la pietà consparge di tenerezza e di fede i pezzi più salienti del melodico spartito, come di tetro dolore molti brani vocali dei *Due Foscari*, non però l'impronta di violenza cessa o s' acqueta.

Un simile musicista—dotato d' un estro così facile e impetuoso—doveva, per fatalità di coincidenza storica, essere, senza nemmeno proporselo, il trombettiere teatrale del risorgimento civile d'Italia. Potrei citare e cori e cabalette e duetti di Verdi, ch'ebbero virtù di trascinare turbe all' entusiasmo e soldati al campo, ma è storia notissima e a quest' ora tutti i giornali avranno narrato gli episodi più tipici. A noi importa assodare che in Verdi la corda patriottica vibrava per risonanza spontanea, non per fittizia esaltazione. Chè dove l' artista doveva piegare il suo temperamento ai larghi modi—che più tardi si svilupparono in lui con si melodioso nerbo—la vena del musicista dava quei getti ampi onde furono irrorati e il primo finale del *Nabucco* e il quintetto dei *Lombardi* e il concertato solenne dell' *Ernani*—per non dir d' altro—della prima maniera verdiana.

Ma l'acerbo ardor giovanile presto si tempra nei succhi della maturità geniale. Tra queste due fasi vi è come un interregno : una produzione incerta, dentro la quale germina e mette ali il falco mansueto. Già nella *Miller* Verdi ha deposto il ferreo maglio e la tromba guerriera. Il canto verdiano si ammansa in nostalgiche tenerezze e malinconie, la sua orchestrazione sonora accanto agli squilli colloca l'arpeggio e il lamento gentile. Dopo un anemico melodramma, *Stiffelio,* ecco la schiusa superba: *Rigoletto, Trovatore*, *Traviata*. Qui

l'ingegno verdiano manda i raggi d'un fecondo meriggio. Perdura il germe della melodia impulsiva, ma con la prisca chiarezza ecco sorridere la grazia, da quel prologo del *Rigoletto* che pare intessuto d'una giocondità mozartiana là dove già il dramma brontola nella maledizione di *Monterone;* ecco dilatarsi la visione tragica nei superbi monologhi del buffone, ecco adergersi il dramma a potenza rara in quel torvo dialogo fra *Sparafucile* e *Rigoletto,* ecco divenir sentimento della natura nella tempesta pregna di gemiti umani, ecco levare il volo nel sublime quartetto, trama di quattro drammi in una sola idea, incarnata in quattrò antitetiche espressioni. È questo lo sboccio meraviglioso del fiore già olente; di qui il dramma lirico assume in Verdi una forza, un contenuto, una foga che non conosceranno più tramonto.

Or come si potrebbe negare la grande linea di demarcazione? Non più soste, non più vuoto fra pezzo e recitativo, non più monotonia di ritmi e d'effetti e di coloriti. Sempre governa la sana energia, la rude efficacia della drammaticità verdiana — perchè quella ch'io chiamerei la *linea fondamentale* della musica del Maestro è immanente in ogni suo melodramma, dal *Nabucco* all' *Otello* — ma le ragioni del dramma son tutte riflesse nella musica. E personaggi, situazioni, antitesi del più sonante romanticismo, passioni si connettono strettamente in una forma che sa conservarsi italiana e sincera, evolutiva ed efficace, anche dove le scorie per poco ottenebrano tanto fulgore di aureo metallo, tanta vena di sentimento spontaneo.

Il *Rigoletto* è un capostipite nell'albero genealogico della musica di Verdi. La *Traviata* vi porta la parola più ardente della passione, dilatando la melodia sino al possibile dell'espressione, pronunziando accenti che dureranno imperituri, poichè partono dalle latebre stesse del cuore. Tra l'una e l'altro, il *Trovatore* è stato l'amore-saetta, l'accumulatore di sentimenti acuti lanciati al galoppo d'una melodia fremente e irrompente, sulla quale la superba figura d'*Azucena* torce il suo livido odio e il patetico *miserere* esala un divino perdono.

Con questa vera e grande evoluzione Giuseppe Verdi inizia l'infaticato affinamento del suo ingegno. Ghermito per le chiome l'estro sempre fecondo, e vibrante a tutte le fasi del dramma caldo, incisivo, dalle passioni rudi e ben delineate; esperimentatolo nella cuprea fucina delle violenze drammatiche di Victor Hugo e nel più umano dolore di Dumas fils, Verdi ritentò le corde medesime, tra una scorreria storica e l'altra dei *Vespri* e del *Simon Boccanegra,* col *Ballo in maschera* e con *La forza del destino.* Ma alla fine tutte le qualità venutesi sviluppando nel frattempo—un più pacato senso

della melodia, un più attivo contributo dell'elemento sinfonico, un più eletto gusto dell' armonizzazione, sia vocale sia strumentale — consigliarono al Maestro più vasto soggetto alla sua smagliante tavolozza. Ed ecco *Don Carlo*, maestoso nelle sue linee meyerbeeriane, aulico nella dignità dei suoi procedimenti, sempre geniale e fresco nella chiarezza dei pensieri melodici, che provvedevano a serbare intatta la personalità del Maestro. Ecco *Aida* tutta ricchezza di cantilene, tutta dolcezza d' ispirazione, tutta magniloquenza di concertati, tutta luce di musica pittoresca, nucleo di forze che costituirono la fortuna, l'incanto, l'originalità dell'opera.

Ecco, infine, a distanza di quindici anni, *Otello*, il ferreo bacio con Shakespeare, frequente ispiratore del Vegliardo meraviglioso. Qui Verdi si propone di gareggiare col gigante inglese e la musica ambisce a colorir la parola, direi anzi, per esprimermi alla meglio, che Verdi cerca la *musicalità* di ciascuna parola, per cavarne il partito melodico necessario a trasformare in *canto* ciò che prima era *suono verbale*. In una lettera a Domenico Morelli — il glorioso e grande armonista della tavolozza — il Maestro parla di *Jago* quale gli appare, in contrapposto alla visione del pittore. Ed esclama:

« Ma se io fossi Attore, e dovessi rappresentare *Jago*, io vorrei « avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi « piccoli e vicini al naso (come le scimie); la fronte alta che scappa « all' indietro; il fare distratto, *nonchalant*, indifferente; dicendo il « bene e il male quasi con leggerezza ed avendo l'aria di non pensare « nemmeno a quel che si dica. Così che se qualcuno avesse a rimpro- « verargli « *Tu dici un' infamia!* » egli potesse rispondere: « *Dav- « vero? Non credevo! Non ne parliamo più.* — Una figura come « questa può ingannare tutti e fino ad un certo punto anche la moglie. « Una figura piccola, maligna, mette tutto in sospetto e non inganna « nessuno..... »

Osservate. Il personaggio gli si presenta con sottile precisione di connotati, con caratteri antropologicamente determinati, con segni che partecipano dell'indagine del pittore, del criminalista e del psicologo. Perchè egli frugherebbe in un personaggio con tale crudeltà di chirurgo se la sua musica non dovesse esprimere per sensazioni analogiche il risultato di cosiffatte ricerche? Ebbene, è così, senza esagerare. Provate a ricordare o — se musicista — confrontate sullo spartito verdiano. Nella superba figura di Jago — per quanto Arrigo Boito l'abbia un po' diabolizzata e n' abbia tirato fuori un filosofo materialista — vi sono evidenti tracce musicali d'una concezione così verista. Nel brindisi del prim' atto l'anima tortuosa di

Jago è quasi plasticamente impressa nella spirale del ritornello, là dove la parvenza di leggerezza è tangibile nelle strofe principali, come, più tardi, nel duetto così suggestivo con *Otello*, alle prime scene del second'atto, ed anche più volubilmente nel terzettino dell'atto terzo. Nel raccontino del sogno s'era raffinata, appuntita, acquistando una penetrabilità quasi dolce, come di veleno ineffabile. E torna a divenir torbida, *criminale*, nell'*a parte* del terzettino cennato: *Quest'è una ragna Dove il tuo cuore* ecc. Di questi esempi di *linguaggio verista,* tradotto in note musicali, l'*Otello* sovrabbonda. Il protagonista ne offre a dovizia. Mirabile modello, quel plastico recitativo del prim'atto: *Son io fra i Saraceni* ecc.

Ma non è qui il campo di queste disamine particolari. Io mi vi sono indugiato per provare come la musica di Verdi sia stata tutta un'opera di evoluzione continua, illuminata, originale, mai tradendo la bella impronta personale melodica, concisa, limpida: qualità endemiche della musica italiana.

Senonchè Verdi, fedele a sè stesso, ha voluto esserlo anche verso la coltura, verso il progresso, verso quella legge evolutiva che governa l'uomo e il mondo naturale quanto la vita dell'arte. Non certo il sistema wagneriano, che ha mutato aspetto al vecchio melodramma di tipo latino, l'ha trovato servile seguace. Egli ha scorto anzi il pericolo di quel sistema, se le mani che debbono applicarlo non abbian la gigantesca potenza plasmatrice del genio di Lipsia. E ha continuato a *costruire* il dramma sull'elemento melodico non come individualizzazione assoluta d'un personaggio o d'un qualsiasi fattore attivo del dramma, bensì quale motore ed espressione dei sentimenti e delle figure umane. Ma si potrebbe, d'altronde, affermare che l'apparizione d'un così gagliardo Riformatore l'abbia trovato avversario o apatico osservatore? Sarebbe negar l'evidenza. Il Verdi ha scorto, nella produzione wagneriana, come si possa trasfondere nella musica ogni midolla del dramma, quale coefficiente gagliardo e quale fucina del dramma lirico sia l'orchestra — come le si possa conferire, con la missione dell'accompagnamento, anche la diretta espressione d'uno stato d'animo, senza perciò abolire la voce umana, veicolo incomparabile d'emozione, e a noi ben cognito,— e da questa evoluzione logica e illuminata i suoi drammi son venuti acquistando ampiezza di linea e solidità d'organismo. Non aveva prima, l'inarrivabile cantore della passione, desunto dal Meyerbeer

la solennità dei quadri, il magistero dello sviluppo, una certa meccanica dilatazione del pensiero musicale, là dove esso doveva animar le folle? E non per questo la sua musica s'era commista ad altre!

La bella linea chiara, di espressione e di foga, di slancio e di abbandono, ha brillato perenne e senza ombre, come la Gloria che custodirà i suoi più limpidi fantasmi. Verdi è stato un evoluzionista senza pentimenti; giacchè quanto era patrimonio acquisito è passato in ogni nuova creazione per fecondarla, non per sentirvisi estraneo o a disagio. Dalla venerazione degli antichi sono sbocciate due opere originali, che soltanto dai succhi densi rivelano il nutrimento fecondo. Dallo studio assiduo e liberamente compiuto di Palestrina è venuta fuori la *Messa di Requiem,* gagliarda d'accenti moderni nel suo stile vivido; del ritorno alla gaia freschezza del Cimarosa è sbocciato—originalissimo a sua volta—*Falstaff* giocondo.

Poderosa mole, varia, sorprendente, ove la musica ha trovato sessant'anni di nobile asilo e nella quale ci rifuggeremo anche noi, chi sa per quanto, ancora! Guerriera, patriottica, religiosa, amorosa, appassionata, drammatica, pittoresca, psicologica, giocosa, essa traversa una metà del secolo XIX trionfalmente accolta, munificamente dilettando.

Salve, Genio ricco d'estri e di ardore; salve, ottuagenario spento all'agguato, mentre, forse, davi la vita dei suoni a *Lear*, a un altro vecchio sublime, come te immortale nella vita dell'arte, o a *Giulietta* simbolo dell'amore eterno nell'eterna giovinezza.

Tu, così, congiungevi la vecchiezza sacra e la giovinezza balda.

Le congiungevi nell'Arte, come le avevi da tempo congiunte nel tuo cuore!

Saverio Procida.

GENOLINI, ci telegrafava da Milano in data 28 gennaio: “ In ossequio alla volontà del Maestro i funerali si faranno in forma privatissima e senza intervento di autorità e rappresentanze, mercoledì prossimo, 30, alle ore sette. La commemorazione verrà celebrata nel giorno trigesimo della sua morte ”.

da "L'ONDINA,,

(COMMEDIA CHE SI POTREBBE RAPPRESENTARE SE FOSSE FINITA)

ATTO I.° — Scena 3.ª

(*Maria appare su la soglia, a sinistra. À 20 anni, ed è bellissima. Il suo corpo alto e snello si disegna nella leggera vestaglia di seta sottile color verde pallido. Ella si è appena levata dal letto; non si è ancor pettinata, ma, soltanto, à annodati i lunghi e folti capelli biondi sul vertice del capo. La vestaglia, abbottonata appena sul petto e sul ventre, lascia in mostra, scoperto, il collo bianco purissimo; e, in basso, si apre così che n'escono le pieghe di una sottana di mussola bianca, corta e molle, sotto la quale s' indovina la tenue camiciola di batista. Ella appoggia il gomito allo stipite della porta e il capo sul palmo della mano, così che l' ampia manica si arrovescia sulla spalla e il braccio destro si mostra nudo, mentre il sinistro ricade indolente lungo la persona. Il piede non è piccolo, ma si nasconde nella pianella ricamata; la calza di seta nera attenua lo sviluppo della caviglia, un po' troppo grossa, e smorza la linea non pura dell' attacco. Ella rimane, in aria stanca, annojata, socchiudendo gli occhi abbacinati dalla gran luce del sole mattutino che, per le arcate del fondo, inonda il porticato della villa*).

(*Carlo è seduto dinanzi alla tavola di vimini; seguita a prender note e a far di conto. À 28 anni e ne addimostra 35. È piccolo, esile, leggermente curvo, un po' emaciato. Veste di flanella bianca, senza panciotto. Alza il capo, verso Maria*).

Carlo — Buon giorno!

Maria — (*Non risponde. Riapre gli occhi, omai abituati alla luce, li volge verso il terrazzo di fondo, vede la balia che vi passeggia col bimbo in collo. Allora si stacca dalla porta*

con slancio improvviso, corre sul terrazzo, strappa il piccino dalle braccia della balia, lo baciucchia, poi lo solleva in alto, poi lo baciucchia ancora, allegramente). Nino? Nino mio? Piccolo mio bello! Gioja, tesoro della mamma tua! Upp là là! Upp là là! Upp là là!

CARLO — (*che si è voltato a guardare*) Se ti sfugge di mano!

MARIA — (*senza badargli*) Upp là là! Upp là là!

CARLO — (*implorando*) Maria!

MARIA — Upp là là!

CARLO — (*c.s. piagnucoloso*) Maria!

MARIA — (*rifacendolo*) Maria!... Pittima!... Lasciami fare. Mi diverte. Upp là là!

CARLO — Lo farai piangere!

MARIA — Se ride come un matto! Lasciami giocare! È la mia bambola!

CARLO — (*timido*) È tuo figlio.

MARIA — Grazie!... (*Si stringe al seno il piccino, sino a soffocarlo baciucchiandolo*). Tesoro, gioja, tesoro, gioja, tesoro, gioja! Gioja e tesoro, tesoro e gioia!...

LA BALIA — (*ridendo, glielo toglie di mano, con dolce violenza*). Me lo soffoca, signorina, me lo soffoca!

MARIA — (*battendo leggermente coll'indice sulla punta del naso del bimbo che ora la balia tien ritto sotto le ascelle dinanzi a lei*). Piccolo! Piccolo! Piccolo!.... Guarda come ride! Guarda come ride! Furfante, canaglia, impostore! Tò, tò, tò! (*Lo baciucchia ancora, poi rientra, ridendo*).

CARLO — (*timido*) E perchè gli dici delle brutte parole?

MARIA — Perchè non le capisce. E mi diverte!

CARLO — E ti par gentile?

MARIA — (*seccata*) Uff! (*Si lascia cadere su una poltroncina. La sua vestaglia si è sbottonata un poco più ancora, scoprendo la gola sino al nascer del seno. Ella à accavallata, nell' abbandono di tutto il corpo, l'una gamba sull'altra, e quella appare disegnata nettamente come da una sottile maglia di seta*).

CARLO — (*allorchè la balia col bimbo son discesi in giardino; a bassa voce; in tono di lieve rimprovero*) Sii un poco più seria, Maria. Anche per la balia. Che vuoi che pensi a udirti dire certe parole?

MARIA — Sa che scherzo.

CARLO — Non sono scherzi di buon genere.

MARIA — Mi secchi.

CARLO — (*mite*) Lo so. Ma sai pure che ò il cómpito...

MARIA — (*balza in piedi*). Ah! il cómpito! Ci siamo? Di già? Così di buon' ora? La vuol essere una buona giornata, oggi! Il cómpito! È inutile, non ci riuscirai. Ài sbagliato sistema. Mi vuoi pupattola! E tienimi così! Non ti fidi? Peggio per te. Ed io che capisco di non ispirarti fiducia, non mi sento neppure di conquistarla. E non mi seccare.

CARLO — (*umile*) Se non ti chiedo niente! Faccio tutto io...

MARIA — Già. Anche la nota del bucato. Povera vittima!

CARLO — (*buono*) No. Felice di far tutto io. Tu... (*si alza, la circonda*) tu sii la mia donnina cara, adorata; e nulla più. Ma sii per bene. (*L'abbraccia*).

MARIA — Uff! (*Si svincola e si allontana*).

CARLO — (*umiliato*). Vedi come fai?

MARIA — Per bene! La sono. Anche troppo. (*Passeggia, annoiata, ma eccitandosi leggermente*). E per forza, del resto! Perchè... perchè... (*con un gesto volgare delle dita, come le prudessero le punte*) tu fai di tutto per farmi passare la voglia di esserla... per bene!

CARLO — (*doloroso, avvicinandosi a piccoli passi, trascinando i piedi*). Maria, Maria, vedi come fai?

MARIA — (*rifacendolo, crudelmente*). Vedi come fai?... Non sai dir altro?

CARLO — (*dopo un breve silenzio*). Maria, mi fai soffrire. (*Siede*).

MARIA — E tu no? (*Torna a sedersi. Un silenzio*).

CARLO — Vatti a vestire.

MARIA — Che son nuda?

CARLO — Che modi ài di esprimerti!

MARIA — Ma sì, me le fai dire! Del resto, " nuda ", la gran parola! Quanto alla cosa, poi, non mi fa paura. (*Ride. Poi*) Ci ò fatta l'abitudine.

CARLO — (*balza in piedi, rosso di vergogna*). Sì, lo so. E ci tieni a ricordarmelo! E non fai nulla per dimenticarlo!

MARIA — Sei tu che non lo vuoi! Forse che una ballerina può essere una moglie come un'altra? Io credevo di sì. Tu pensi il contrario. Ed io mi rassegno.

CARLO — Voglio almeno che tu non la sembri ancora.

MARIA — In che cosa la sembro?

CARLO — (*con voce tremante, dopo un attimo di titubanza; e per non dire di più*) In quella veste. È oscena.

MARIA — (*allegra*). Uh!

CARLO — Vatti a vestire!
MARIA — Ò caldo. Sto bene così.
CARLO — (*ricadendo a sedere, accasciato*) Mi farai morire.
MARIA — (*lo fissa un momento, seria; poi si alza, e va vicino a lui, rimanendo in piedi*). Sei uno sciocco. Lasciami essere una moglie, una madre, una donna di casa. Lasciamelo tentare, almeno, poi che sento di poterla essere, e credo aver il diritto di esserla. Il diritto, sì: e il perchè lo sai. Se non fossi stata... come ero, non mi avresti sposata. (*Un silenzio. Poi col tono di chi ripete per la centesima volta una domanda*). Questo ottobre ritorniamo in città? Mettiamo su casa in città?
CARLO — (*deciso*) No.
MARIA — Perchè?
CARLO — Perchè no. A che scopo ripeter sempre la stessa domanda? Sai che rispondo no.
MARIA — Voglio sentirmelo ripetere questo no che è un insulto.
CARLO — (*si alza; benevolo*). Maria, t'inganni. Lo sai che t'inganni. Stiamo qui perchè... ò bisogno di quiete: perchè in questa mia vecchia casa di campagna si sta bene, tranquilli... Perchè questa vita di pace avevo sognata, sposandoti, e non altra... Perchè...
MARIA — Perchè ài vergogna e ài paura!
CARLO — (*eccitato dalla vista e dal contatto, abbracciandola violento, circondandola tutta, come un bruto*). Ti amo, ti adoro, ti adoro!...
MARIA — (*si svincola e si allontana con un senso di ribrezzo*). Ah! non così, non così voglio essere amata. La tua femmina, non altro!

(*Carlo ricade a sedere, accasciato. Maria lentamente si avvia ed esce sul terrazzo. Appoggia i gomiti sulla balaustra, e sta a fissar la campagna. Poi, ad un tratto, getta un oh! di giubilo e di sorpresa, e si volge al marito, allegra*).

MARIA — Carlo, ài visto?
CARLO — (*senza volgersi*) Che cosa?
MARIA — La villa di Luciano à le finestre spalancate. È dunque arrivato?
CARLO — Può darsi.
MARIA — (*Fa con le mani imbuto alla bocca, ed emette un " uh " lungo, verso la campagna*).
CARLO — Maria! Maria! (*Ella ripete il grido*). Maria, non sta bene!

MARIA — (*volgendosi*). Neppur questo? Non posso chiamare Luciano?
CARLO — Luciano! Di' Varesi, almeno! Chi ti udisse...
MARIA — (*dà un'alzata di spalle, poi grida, con quanta voce ella à, verso la campagna*). Luciano! Luciano!
CARLO — Smetti.
MARIA — Luciano!
LUCIANO — (*da lunge*) Uhhh!
MARIA — (*allegrissima*) Uhhh! (*a Carlo*) È proprio lui. (*A Luciano gridando*) Venite! Correte!
LUCIANO — Volo!
MARIA — Entrate dal piccolo cancello. Venite su pel viale, al terrazzo. Mi vedete? (*Sventola il fazzoletto. Poi, a Carlo*) Che gioja!
CARLO — Davvero? Ti dà tanta gioja l'arrivo del Varesi?
MARIA — Certo! Ah, una distrazione, finalmente! Si avrà qualcuno con cui discorrere. Si saprà qualcosa di Milano, almeno!
CARLO — (*con ira*) E di esse, magari, e della scuola di ballo, e di tutti i pettegolezzi e le immondizie del palcoscenico!
MARIA — (*calmissima*) Sì, anche di quelle.
LUCIANO — (*più vicino*). Come va, donna Maria?
MARIA — (*appoggiandosi alla balaustra e sporgendo il busto verso il giardino*). E voi? Quando siete arrivato?... Su, correte, dunque! (*Getta un piccolo grido, poi si volge a Carlo, ridendo*). Per poco non andava a gambe all'aria! (*A Luciano*) Vi siete fatto male?
LUCIANO — (*più vicino*) Mi son punto.
MARIA — Correte, vi succhierò il sangue.
CARLO — (*soffrendo*) Maria!
LUCIANO — (*appare al di là della balaustra, cui arriva con le spalle*). Come va?
MARIA — E voi? E voi?
LUCIANO — (*porgendo la mano*) La sinistra, perchè la destra sanguina. Vedete, per giungere più presto all' amica deliziosamente bella!... Ed ora, come entro?
MARIA — Bisogna girare il terrazzo. C'è la scala là in fondo.
LUCIANO — Che! Mi permettete? Spicco un salto.
MARIA — Su, vi ajuto. Una, due, tre!
LUCIANO — (*spicca il salto. Poi, fissando Maria affettuoso*). Bene? Bene? E Carlo?
CARLO — (*si alza e va a lui, lentamente*). Come va?
LUCIANO — Ah, sei qui. Oh? Magrolino, palliduccio? Che è? (*Entra*

nell' atrio, seguito da Maria. Si volge a lei, con un sorriso leggermente ironico, ed un gesto, come ad incolparla della pallidezza di Carlo).

MARIA — (*senza badargli*) Quando siete arrivato?

LUCIANO — Iersera, coll' ultimo treno.

MARIA — Rimanete?

LUCIANO — Non so. Il giugno, forse, prima di salir la montagna. E il piccolo? Bene? E mammà? E papà? E il buon papà " ciò, digo? „

MARIA — Tutti bene!..... Caro Luciano! Vi aspettavamo. Giungete come la manna.

LUCIANO — Si?

MARIA — Ci si annoja, qui.

LUCIANO — Ci si annoja?!

MARIA — Caro, che gioja! Vi darei un bacio...... Ma Carlo direbbe che non è per bene.

LUCIANO — Mi accontenterò dell' intenzione. (*Si succhia un dito*).

MARIA — Vi siete punto molto?

LUCIANO — No, due goccie di sangue. Non c' è rosa senza spine. È finito. Ecco. (*Le mostra il dito, ed ella, per gioco, dà un buon colpo su di esso con la mano aperta*).

CARLO — (*rimproverandola*) Maria?!

MARIA — (*rifacendolo*) Maria?! (*Poi, furba*) Ah, scordavo! (*Con finto atto pudico raccoglie la veste e tenta di abbottonarla*). Ò una veste indecente!

LUCIANO — Indecente?

MARIA — È l' opinione di Carlo.

LUCIANO — Io la trovo deliziosa.

MARIA — Ma voi non siete il marito.

(*Carlo esce sul terrazzo e si appoggia coi gomiti alla balaustra*).

MARIA — (*l' à seguito con gli occhi, mentre Luciano accende una sigaretta. Poi:*) Vado a vestirmi, aspettatemi.

LUCIANO — Ma perchè? Rimanete così.

MARIA — (*ridendo*) No, no. (*Si avvia. Poi torna, e, fanciullescamente, senza malizia, all' orecchio di lui*). Quantunque voi mi abbiate veduta anche meno.... Vi ricordate?

LUCIANO — (*rapito, ma amichevole, senza intenzione*) Se ricordo! L'ultimo anno! Ondina!... Dio, che immensa meraviglia!

MARIA — Vi piacevo?

LUCIANO — Disperatamente.

MARIA — E perchè non mi avete sposata voi?

LUCIANO — Perchè speravo che non vi avrebbe sposata nessuno.

MARIA — (*con una risata*) E invece ve l'ò fatta, a voi e a tutto il palco!

LUCIANO — (*indicando Carlo*) E a lui! (*Poi, subito, sinceramente pentito*) Scusate! Una piccola cattiveria che non penso.

MARIA — (*seria fissandolo*) Giuratelo.

LUCIANO — Ve lo giuro. (*Le prende le due mani*).

MARIA — (*fissandolo ancora*) Vi credo. (*Ridiventando allegra e spensierata, con un cenno di saluto*). Tà tà!... Vi ricordate? Tà tà.

LUCIANO — Tà tà!

MARIA — (*si avvia, poi si ferma e si volge*). Fate colazione con noi?

LUCIANO — E ci pranzo, anche. La cucina è in disordine, e la mia Perpetua mi à dichiarato che in casa mia sino a domani non si mangia.

MARIA — Siete un tesoro! Tà tà! (*Scappa via; ma, giunta alla soglia, si ferma, e torna correndo*). E a Milano? Mi avete portate molte novità?

LUCIANO — Un sacco.

MARIA — Molte cose interessanti?..... La Gigia scritturata a Odessa, eh?... A proposito: à dato un esame meraviglioso? Sei canestre?.. E la Ines? È vero che è scappata con un baritono? Che scema! (*Battendo le palme*) Dio, quante cose dovete raccontarmi!... E la Giuditta?

LUCIANO — Sempre... signorina.

MARIA — Ancora? Davvero?

LUCIANO — Parola... di sua madre.

MARIA — Ci credete?

LUCIANO — No. Di signorine... autentiche non c'eravate che voi.

MARIA — E allora? Vi piaceva!

LUCIANO — Sì. Ma le signorine..... quelle che dicono di esserle, specialmente, mi fanno paura.

MARIA — E la Rosa? La Rosona?

CARLO — (*che si è voltato e osservava*) Maria?

MARIA — (*seccata, rifacendolo sottovoce*) Maria!... Pittima! (*A Luciano*). Vado e torno. Cinque minuti.

CARLO — Sì, non vi vestite troppo.... Ondina!

MARIA — (*sbircia Carlo, si mette con atteggiamento biricchino il dito indice su la bocca, strizzando l'occhio a Luciano; poi, salutando con la mano*). Tà tà!... (*e fugge via*).

. . . .

Marco Praga

LE MASCHERE

Nel brancolare incerto dell' opera in musica, che affannosamente ricerca la nuova via, anche questo tentativo poteva assumere una speciale importanza, ove con serietà fosse stato condotto: perchè, liberando una buona volta la scena dalle miserie del piccolo dramma verista, avrebbe preparato forse il ritorno a quella schietta e simpatica specificazione dell' antica scena italiana, ove all'attività dell'artista si schiudevano due campi ugualmente gloriosi.

Su queste pagine, la " Rivista „ volle citare un breve frammento della commemorazione,, con cui Venezia onorava la memoria di Cimarosa. Ora, il lettore che ha seguito lo studio di ambiente dedicato al nostro settecento italiano, ricorderà ancora con quanto affetto quivi parlassi della povera e modesta " Burletta „, nata per sollazzo del popolo, ma aliena da quelle importazioni esotiche, da cui l' operetta ora trionfante nei ritmi leggeri è contraddistinta. Nasceva essa per un lato dall' antica " commedia a maschere „, per l' altro dall' " opera seria „: e nel riso giocondo allettava siffattamente grandi e piccini, che i nomi più gloriosi non sdegnavano firmarne le argute pagine musicali.

Quindi, chi si è chiesto perchè mai non si tenti per il genere leggero la risurrezione di queste forme: chi negli intermezzi di quelle

farse musicate ha rinvenuto gioielli di fattura e di grazia melodica, costui poteva essere grato al Mascagni del nuovo tentativo: lieto per lo meno che, tra la generale apatia, una tempra musicalmente fortunatissima accarezzasse il gusto leggero del pubblico con prodotti schiettamente nazionali.

Se dovessi dire l' intimo mio convincimento, forse noterei che ogni forma d' arte è troppo intimamente legata con l' ora che la vide nascere, perchè possa risorgere quando lo spirito dei tempi è mutato. Nel gabinetto dello studioso, nell' accolta di sacerdoti dell' arte questi ritorni all' antico possono trionfare: ma sulla scena, che rappresenta il campo aperto alla battaglia del popolo, solo vince il lavoro nella cui compagine pulsi vivo il battito fecondatore del presente.

Tuttavia, entro certi limiti, l' ora attuale sembrava chiarirsi favorevole al risveglio di forme passate. Il simbolismo leggero, ma potentemente filosofico della favola, interessa i salotti e le accolte eleganti: l' apologo nei teatri nostri piace, esposto nella forma arguta del vernacolo romanesco: la fiaba in Francia e Germania ha infiammato la fantasia di musicisti geniali, e piacque al pubblico. O perchè la cristallina chiarezza delle maschere nostre non poteva strappare l' applauso in momenti, ove la necessità di uno svago leggero popola di frequentatori eleganti il teatro dell' operetta?

Con questo alternarsi nelle probabilità di riuscita, l' opera di Pietro Mascagni affrontò il giudizio del pubblico: e cadde, in modo più o meno sensibile, ma cadde. Colpa ne fu il libretto, ove la povertà di situazione è solo uguagliata dalla forma poverissima: ma pari, se non maggiore, fu la colpa di chi, musicando tipi e caratteri antichi, sembrò non aver coscienza dell' innovazione tentata.

E perchè la mia non sembri un' asserzione gratuita, vediamo come si presenti la musica.

Avviene degli spartiti come delle persone, di cui, non appena presentate in società, si vuole conoscere vita, famiglia, professione. Così, apparso uno spartito, non lo si ascolta per quello ch' esso dice: ma si chiede ansiosi " a qual genere appartenga ": e se tarda riesca la risposta della critica, il lettore spesso finisce col rimpiangere il danaro, male speso.

Per questa volta, tuttavia, sarà difficile accontentarlo. Si consoli egli, ritenendo che la musica delle " Maschere " va peregrinando in tutti i generi, senza arrestarsi in alcuno, nemmeno nel genere noioso. Che

se questo eclettismo sembra male rispondere alle speranze fatte concepire da un preteso ritorno all'antico: se la satira stessa, tratto tratto apparente nel testo o nella situazione, si perde poi in quisquilie del romanticismo enfatico, siccome un povero viandante nella notte dell'ora che passa: egli non ne incolpi la mancanza di genialità nell' autore: ma la deficienza di quella meditazione, senza cui non sorge completa ed unitaria l' opera d' arte.

Infatti chi assiste a " Le Maschere ", anche prima di arrestarsi a formulare un giudizio, prova l' impressione che sorge di fronte al lavoro d' un improvvisatore. Pietro Mascagni vi apparisce seduto tranquillamente nel suo gabinetto di lavoro, leggendo con attenzione non troppo profonda il soggetto verseggiato dall' Illica: e siccome in lui facile riesce la concezione, così egli butta sulla carta un mondo di cose musicalmente più o meno interessanti, senza vagliarne l'essenza, nè preoccuparsi se, fra tanti pezzi di mosaico, non apparisca tratto tratto una discontinuità poco estetica.

Ora il nostro autore vive fra le memorie di un passato, che non si preoccupa di interrogare con vera profondità, e fra i canti di un presente, che in parte deve a lui l' esistenza. Se dominasse la riflessione, riuscirebbe facile a lui, vero artista nato, affermare schiettamente un genere proprio, unitario, sincero: ed egli ce ne diede splendida prova in quel " Ratcliff ", di fronte al quale provai una grata e simpatica sorpresa. Oggi, invece, la facile leggerezza del soggetto gli ha vinto la mano; la serenata di Jor, nell' " Iris ", gli si è gabellata quale spunto nuovo d' amore, i piccoli momenti da camera, che un suo emulo aveva intarsiato con fortuna in un lavoro scenico, gli han teso un' insidia: finchè, tra il nuovo autentico, il falso nuovo e lo schietto antico è sorta l' opera completa.

Si dirà che i momenti melodici, retti dal basso arpeggiato in quello stile onde rifulse il nome del veneto Alberti, stanno in rapporto perfetto col ritorno al genere antico: ma, e perchè allora nella scena terza del secondo atto, Rosaura e Florindo fanno all' amore in un duetto di struttura enfatica, nato e cresciuto nelle terre del modernissimo lirismo verista? Osservi il lettore questa pagina, che non manca di pregi. Essa si apre colla proposta di Florindo:

> Per averti vicina questa sera
> guido la danza e batto la furlana;

e nel crescente sviluppo la frase passionale è costrutta col solito sistema italo-massenetiano, ove l'enfasi del periodo asmatico tien luogo

del vero calore, innato nei gioielli della scuola nostra italiana. Ora, come mai ciò s' innesta nel carattere gioiosamente e felicemente arcaico di altri spunti felici?

Si risponderà che in tale duetto Rosaura e Florindo rappresentano l' amore vero, umano, di tutti i giorni e di tutti i tempi: ma, e perchè allora essi, nella presentazione del prologo, han cantato la strofa nello stile e sul basso antico?

E sì che la protasi poetica avrebbe dato ragione di un canto passionale moderno, ripetendo:

> Sempre... sempre gli stessi
> Rosaura e Florindo!.. Siam gli amori
> per ambo i sessi!

Inoltre nelle gonfiature che precedettero la pubblicazione del libretto e l' andata in scena, si poteva forse credere a quanto si diceva sulla strepitosa trovata; e l' amore universale, sempre vero ed immutabile malgrado il mutare dei tempi, riusciva ancora a farsi supporre una molla di nuovi effetti. Ma di fronte alla povera concezione dell' Illica ogni illusione svanisce: Rosaura e Florindo sono due esseri passabilmente incolori e musicalmente insignificanti: nè l' enfasi amatoria vale a celare la debolezza rachitica della loro natura.

Nei ritocchi che seguirono il primo esperimento, l' autore non temette di sacrificare l' intero prologo e la relativa presentazione degli eroi: o non è questa una prova novella, se di prova si abbisognasse per dimostrare che la preconizzata sintesi degli amanti d' ogni tempo e d' ogni paese non fu meta al lavoro?

Proseguiamo nell' esame.

Come chiusura dell' atto primo, il maestro ricorse al vecchio " concertato ". Ora, se di questi ricorsi a generi di altre età non si volle privare, o non era acconcio valersene nella serenata dell' atto terzo, fatta da Florindo a Rosaura, nella comica situazione che sarebbe tornata cara alla " Burletta " dei nostri padri? E la frase melodica, che il Mascagni sa trovare con gusto, o non avrebbe quì dovuto, secondo le tradizioni della scena antica, salire all' apogeo, su lieve sostegno?

Ho detto che il maestro ha poco meditato il soggetto: e per verità, se anche avesse voluto attenersi alla caricatura, (come era parere di molti nelle conversazioni animate degli intermezzi), o perchè non avrebbe approfittato della situazione, davvero comica, offerta dal finale dell' atto secondo? Chi conosce per poco il repertorio comico passato, sa con quale amore i maestri cercassero nei libretti un istante

di confusione, per intonare il " crescendo ". Per Rossini ora era il campanello, ora la fucina, ora la calunnia, ora un casa-del-diavolo scoperto lì per lì: e la frase si proponeva, cresceva, rumoreggiava, agendo per puro effetto meccanico di sonorità con indiscutibile efficacia. Orbene, o non era quì il caso di rimettere in pratica questa trattazione, colorendo così la confusione babelica di tutte le maschere, cui la famosa " polverina " di Brighella ha messo l'argento vivo nella lingua e nelle membra?

Nè più la finirei, se volessi rilevare tutte le prove della leggerezza, con cui venne condotto questo lavoro. Nella frase di pretta struttura antica, con cui Colombina spiega l'ideale dell'amor suo ad Arlecchino, s'intuisce il tentativo della caricatura musicale, ottenuta colla passionalità sentimentale, in niun modo adeguata alle grullerie ch'essa dice. Ma l'errore sta nel credere che il testo letterario abbia qualche cosa di umoristico: onde la cosa ci lascia freddi, tanto più che siamo abituati ad ascoltare pazientemente le chiacchiere semiserie di Pantalone, unite ad una musica di nessun carattere.

Potrebbe obbiettare il maestro che la commedia musicale è di per se stessa un controsenso: potrebbe ricordarci che la musica nata per l'iperbole, sdegna dire convenientemente le piccole cose. Ed io, che da tempo vado ripetendo queste stesse osservazioni, aggiungerei che gli antichi nostri, con fine intuito, affidavano i passi insignificanti della commedia ed i brani d'intreccio all'umile recitativo: riservando le dolcezze dell' " Aria " ai veri momenti lirici od elegiaci, che l'amore corrisposto od il pianto dell'abbandono fecondassero, simili ad oasi di artistico godimento, nella compagine del libretto.

Ma in tal caso, io potrei rispondere: e di chi la colpa, nella scelta di questa trattazione? E perchè adottare un libretto, dove l'elemento vero, passionale è troppo spesso lettera morta?

E perchè, ove l'occasione si presentava, non curare l'ispirazione di cui deve essere provvisto chi a queste miniature consacri la ricerca?

No, no, con simili criterii non si vivifica un lavoro teatrale, non si arricchisce la scena nostra, in questi ultimi tempi poverissima. Hanno un bel cantarci le Maschere di essere venute dall' altro mondo per riportarci

l'italiana
commedia che le fronti corrugate
spiana e commuove, ognor serena e umana,
senza etisie e senza coltellate:

ma noi, che queste coltellate le dobbiamo precisamente a chi contro di esse va alzando la voce, noi le conosciamo troppo bene, queste ma-

schere antiche: e sappiamo ch' esse, usando la forma poetica, sarebbero meno grottesche: cantando, si rivelerebbero più sincere.

Nei miei ricordi è viva l'impressione provata all'audizione di " Ratcliff „ ove Pietro Mascagni m'apparve sotto un nuovo aspetto. E sorse allora in me la speranza di vedere la sua bella tempra musicale — perchè sarebbe assurdo negargli un vero intelletto di musicista — nutrirsi di studio e meditazione, accarezzare a lungo un soggetto che rispondesse alla sua natura passionale, cantare come l' allodola, nella incoscienza sublime d' un momento felice, un nuovo poema.

Ora, dopo l' audizione delle " Maschere „, non so rinunziare al mio sogno: tuttavia m' accorgo ch' esso è ancora assai lontano dalla realizzazione. Al pari degli emuli suoi, il nostro autore non si rende piena ragione delle esigenze, cui deve rispondere un libretto: onde, male affidandosi, muove a triste viaggio.

E sì che i momenti felici non gli mancano: e potrebbe esserne prova squisita la piccola " ouverture „ destinata ad aprire il quadro delle maschere. Qui realmente la forma di sinfonia all' italiana s'impone per la fine trovata, piace nello sviluppo aristocratico: tanto che nell' arcaismo del pensiero e della condotta acconciamente ricorda i modelli operistici del passato, quando l' influenza dell' arte mozartiana sulle opere nostre si riverberava, senza riuscire a velare la schietta impronta nazionale.

Così lietamente, con uno tra i migliori prodotti che la fantasia e la tecnica mascagnana abbiano saputo presentarci in questo lavoro, si aprirebbe l' opera: se le voci che nel finale irrompono cantando in brutti versi il saluto delle maschere, non rivelassero il Mascagni del genere meno felice, e non gareggiassero nella volgarità col testo letterario.

Difetto questo generale, e già rilevato nel lavoro: squilibrio cioè nel tutto, incertezza nell' indirizzo estetico delle parti.

Col primo atto si comincia a delineare la schietta divisione tra elemento comico e lirico, da cui dovrebbe trarre vita e luce l'assieme: ma le reminiscenze, che troppo spesso s' impongono, accusano nuovi difetti sotto il punto di vista dell' invenzione.

Apertosi appena l' atto col lontano appello di Brighella, ci appare uno spunto grazioso, sebbene operettistico nella struttura, per l' entrata di Rosaura: e la giocata di Colombina avrebbe efficacia, se la

desolante povertà del testo, che per eufemismo dirò poetico, non guastasse l' impressione finale.

Il primo accenno di lirica amorosa sorge in orchestra nella frase degli archi, quando scende Rosaura e legge il biglietto di Florindo. Si tratta di un semplice parlato, sotto cui va fluttuando la linea melodica orchestrale come nel " mélodrame „ vagheggiato da J. J. Rousseau: ma poi la frase passa nel canto di Rosaura: e se la struttura sembra ricordare altri modelli, se non esclude una lontana influenza di trionfi passati, ottenuti dall'autore medesimo con mezzi di poco da questo diversi, ha tuttavia carettere operistico: ed impressiona.

Nell' entrata di Colombina siamo daccapo colle reminiscenze. Questa volta è l' " Iris „ che ci offre il paragone della " Piovra „, così poco in carattere lo stile di epoche passate. Il pianto delle due donne ricorda uno spunto pucciniano assai noto: nè l' entrata del Capitan Spaventa vale ad affermare un trionfo dell'invenzione. Questa per contro apparisce nello spunto di Colombina, arieggiante nella chiusa a piccolo quartetto: ed è in esso tanta grazia, che dalla proposta:

Stassera (Pantalon l' ha detto già)

sino alla chiusa si delinea un vero gioiellino degno d'applauso incondizionato.

Ecco il genere vero dell' opera comica nostra. Oh, perchè non ha spesseggiato il maestro in queste gentili e felici miniature?

Il finale, che assume la forma e la struttura del vecchio " concertato „ ha unità col tutto per il ritorno della frase d'amore, a cui carico sta la poca originalità, già rilevata. Ed essa offre l'attacco all'atto secondo, costituendo le poche battute di preludio. Rilevo quì il difetto costante dello strumentale, che consiste nella monocromia di queste frasi passionali: esse sono ostinatamente affidate agli archi, abusando di un effetto che troppe volte ha trionfato: ed ora invecchia.

Ancora una volta la lirica d' amore sorge nella scena terza, costituendo il duetto tra Rosaura e Florindo, di cui parlai: pagina pregevole, ma in perfetto disaccordo con le pretese arcaiche, affermate in altri punti. E l' azione che segue, ove il pubblico invano ricerca la vera ispirazione e la rispondenza della musica al testo, perde ogni efficacia, finchè la presentazione delle maschere, che invadono la scena nel festino di nozze, guasta ancora maggiormente l'estetica del quadro, apparendo volgare nella frase, volgare nel sostegno orchestrale.

Delle danze che seguono, la *pavana* ha pregi superiori alla *furlana:* debole è poi il finale, cui prima accennai ed ove la situazione comica

offerta dal libretto, poteva suggerire al maestro un efficacissimo ritorno allo stile antico.

E qui arresto lo sguardo fuggevole, non trovando nel terzo atto pregi tali, che salvino la situazione. I piccoli pezzi d'assieme che tratto tratto si presentano, possono reggere, e spesso con vantaggio, al paragone dei precedenti: ma il tutto riesce pesante: nè giunge ad infirmare il giudizio, che da queste note si può rilevare.

In esso forse mi dimostro esigente; ma ciò va imputato all' arte stessa del Mascagni, che in più luoghi con la felicità della trovata mi abitua a molto pretendere. Infatti chi ha creato il quartettino gentile del " contratto ", chi con tanta scioltezza nell' " ouverture " sa ricorrere le vie dell' invenzione melodica scorsa, ha il dovere di meditare l' opera sua: e nel riprendere un tema passato, deve rendercelo quale la sua tempra fortunata d' artista può sanamente produrlo.

Il Mascagni ha ridotto l' orchestra, in ispecie nelle batterie formidabili degli ottoni: ha cercato la semplicità, la chiarezza: ed in ciò è sempre riuscito. Io vorrei ch' egli non avesse rinunziato a quell' aristocratica eleganza, senza cui arte vera non esiste: epperciò gli muovo appunto dell' uso ed abuso di violinate, della povertà che dallo strumentale troppo spesso traspare.

Io non saprei ricordare modelli modernissimi più leggieri nell' orchestrazione di " Falstaff ": ma quanta ricchezza, quanta sapiente varietà in quell' apparente leggerezza!

Che se la scena nostra volesse, in alcuni casi, tornare alla divisione del settecento: se di fronte all' opera seria, pretensiosa e piagnucolosa tentasse rialzare il prestigio dell' antica " Burletta " e dell'opera buffa, sarebbe questa del Mascagni un saggio ben venuto: ma dannato a morire per la struttura inorganica. Perchè nella commedia parlata, ove la recitazione a soggetto imperava, tutto era permesso: nell'arte musicale, ove la logica più stretta deve governare la successione dei momenti, si richiede potente l' opera coordinativa della riflessione, che nelle " Maschere " fa assoluto difetto.

Torino, gennaio 1901.

Luigi Alberto Villanis

Il fondatore del Teatro Spagnuolo

Verso la metà del Cinquecento i teatri di Madrid consistevano in quattro o sei tavole poste sopra quattro asse alte dal suolo qualche palmo: come tutto ornamento un vecchio drappo tirato da due corde, che divideva il palco, destinato al vestiario degli attori, dalla scena: dietro questo drappo (o *manta*, come chiamasi in spagnuolo) stavano i musici, cioè gli attori che cantavano le romanze.

Così Cervantes – in un prologo alle sue otto commedie — descrive il Teatro Spagnuolo, quale era durante la sua giovinezza.

Quattro tuniche bianche coi fregi in cartone dorato, quattro barbe finte e quattro bastoni da contadino costituivano ciò che con moderno vocabolo di gergo direbbesi il *fa-bisogno*.

Le commedie che si rappresentavano su questi teatri primitivi erano brevi colloqui fra due pastori e una pastorella, o fra altri personaggi di umile condizione: servi, mezzani, e simil gente. I commedianti spesso intramezzavano questi brevi dialoghi con delle scene comiche fra una *Mora*, un *Mezzano*, un *Balordo* e un *Basco:* particolarmente famoso per rappresentare questi quattro tipi scenici era Lope de Rueda.

Era questi un battiloro, originario di un piccolo borgo sulla sponda del Guadalquivir, che si chiamava Rueda: esercitava la sua professione a Siviglia, ch' era il centro della coltura classica, la sede più importante dell' accademicismo drammatico. Della sua vita poco si conosce: non è accertata la data della sua nascita — ma sembra verso il 1510 — nè è ben noto il suo vero nome: si chiamò *Lope* o *Lupus*.

Sentendo una irresistibile vocazione per il Teatro, abbandonò nel 1544 il mestiere del battiloro, per mettersi a capo di una Compagnia di comici, della quale si fece direttore: l' abbandono della professione coincide con la prima rappresentazione della sua prima commedia: nella comica compagnia da lui diretta, egli fu attore e autore.

Non altrimenti, circa un secolo dopo, il padre della Commedia francese

abbandonava gli studi giuridici per farsi capo di una *troupe* di comici, e percorrere con essa le provincie.

Lope de Rueda recitò con straordinario successo — dal 1544 al 1565 — le sue commedie nelle diverse città spagnuole: diede nel 1558 delle rappresentazioni a Segovia, in occasione delle feste che ivi ebber luogo per la consacrazione della nuova cattedrale. Fu tenuto in gran conto alla Corte di Spagna: secondo Antonio Perez, essa era ammaliata dall'ingegno del commediografo popolare: Filippo II lo tenea in grande onore.

Anche l' anno della sua morte non è precisato: secondo il Ticknor, Lope de Rueda sarebbe morto nel 1567: sembra invece che ciò sia avvenuto molto prima, cioè alla fine del 1565 o al principio del 1566, a Cordova. Fu sepolto nel Duomo di quella città, fra i due Cori, onore assai grande, specialmente per quel tempo, in cui le prevenzioni contro i comici eran maggiori anche di quelle d'oggi.

L' autore del *Don Chisciotte*, che lo aveva sentito recitare nei suoi primi anni, parla di lui come di un eccellente attore e di un gran poeta: " era un uomo insigne come autore e come intelligenza: fu ammirabile nella poesia pastorale, e nè prima, nè dopo nessuno lo superò. Per merito suo la Commedia Spagnuola sortì dalle fasce e fu rivestita di abiti splendidi. „ E un pò più in là lo stesso Cervantes lo chiama " il gran Lope de Rueda. „

Egli non conobbe i comici greci e romani: forse neppure quelle opere drammatiche, che i suoi predecessori spagnuoli avevan fatto applaudire sui teatri nazionali; ma assai probabilmente ebbe conoscenza della *Celestina*. Questa potente novella drammatica, irrappresentabile per la soverchia lunghezza, fu incominciata verso la fine del XV secolo da Rodrigo de Cota (secondo altri da Giovanni di Mena), che ne scrisse quattro atti: l'opera fu proseguita da Fernando de Roxas, che men felicemente aggiunse gli altri venti. Lope de Rueda imitò gli autori della *Celestina* nell' usar la prosa, e nel riprodurre la vita spagnuola in una serie di quadri vivaci e spontanei: la robustezza della lingua, il frequente uso di proverbi e di modi di dire popolari, la soverchia lunghezza delle scene fra i servitori denotano in Lope de Rueda lo studio del modello nazionale: come ciò non bastasse, nel suo *paso: Lo spadaccino vile* e nella sua commedia: *Eufemia*, è fatta menzione della *Celestina*.

La sua abilità, come commediografo, sta nell'aver ricondotto nel confine del rappresentabile la troppa estensione del modello, e nell' essere risalito a quella fonte popolare, schietta, spontanea, limpida, senza curarsi dei precedenti autori e delle precedenti opere, più o meno letterarie. Prima di lui, Gil Vicente, il padre del Teatro Portoghese, avea scritto commedie in spagnuolo, e Bartolomeo di Torrès Naharro, nato

a Badajoz verso la fine del 1400, aveva fatto rappresentare a Napoli otto commedie (tutte divise in cinque giornate) fra le quali rimase celebre la *Serafina*, per l'originalità dell' esser scritta in quattro lingue: in ispagnuolo, latino, italiano e valenzano.

La Commedia di Torrès Naharro è più unita nella struttura di quella di Lope de Rueda: in questa, a prima vista si distinguono due parti che stanno a sè: quella dell' intreccio della commedia, e quella che sta in forma episodica e quasi incidentale: dialoghi comici fra servitori, che servono quasi da intermezzo al dramma principale. Secondo Augustino de Rojas, l' inventore dell' *Introito* (Prologo) sarebbe Lope de Rueda, merito che invece spetta a Torrès Naharro, il quale pel primo divise in atti le proprie commedie, della qual modificazione si attribuì pure il merito a Lope.

Tutta l'opera di Lope de Rueda si potrebbe distinguere in tre parti: le *Commedie*, i *Pasos* (scene comiche) ed i *Coloquios* (dialoghi).

Di tutta la sua produzione drammatica, la parte più personale, più caratteristica, più originale, per cui restò più famoso, è quella dei *pasos:* scenette popolari, brevissime, quasi sempre piene di sconcezze, che venivano recitate come *entreméses* ed avevano per oggetto l'imitazione della comune realtà: produzioni burlesche, parodie, non molto dissimili dai *vaudevilles* francesi e dalle odierne " farse ".

I *pasos* di Lope de Rueda sono tutti scritti in prosa, con eleganza e leggerezza di tratto: quasi sempre dialoghi fra servi astuti, cortigiane, mezzani e persone della più infima specie. In queste scene (letteralmente *paso* significa " passaggio della vita umana ") erano riprodotti episodii giornalieri, spesso futili e superficiali; talora facenti parte di altre produzioni, ed abilmente incastrati.

Gl' intrecci son quasi sempre inverosimili, e le situazioni spesso molto arrischiate, ma in compenso i personaggi, popolari o rustici, sono pieni di naturalezza: il dialogo è vivace e spontaneo, pieno di *vis comica* e di motti argutamente profondi.

Chi può rimproverare a Lope de Rueda un' eccessiva libertà di linguaggio? o delle espressioni troppo crude? o degli argomenti troppo sconci?

Niuno certo vorrà togliere qualche merito alle commedie dell' Aretino, del Macchiavelli, del Bibbiena, per la stessa ragione: tutte le produzioni italiane del Cinquecento non sono certo troppo morali, nè, per restare nella Spagna, lo sono quelle degli autori antecedenti a Lope de Rueda. Dove maggior licenza che in quella stessa *Celestina*, più volte rammentata? La protagonista è una mezzana: tutto l'intreccio della commedia s'aggira sui buoni uffici di *Celestina*, presso *Calisto*, innamo-

rato di *Melibea*: in alcune scene il realismo della rappresentazione scenica raggiunge un tal grado, da disgradarne le scene più eccitanti delle contemporanee *pochades* francesi. Nessuno perciò vorrà accusare Lope de Rueda di sconvenienza per le espressioni volgarmente plebee dei suoi *pasos* e delle sue commedie: l'atto 2.° degl'*Inganni* (e in particolar modo nella scena V) è fra tutti il meno casto.

Con tutto ciò i suoi *pasos* son assai degni di osservazione: essi servirono di modello ai posteriori *entremêses*.

Di questi dieci *pasos*—chè tanti ne attribuisce a Lope de Rueda il Moratin nel suo *Catalogo storico* (1) — uno dei più dilettevoli è quello delle *Olive* (1548), che ricorda la *Mosina* di Gil Vicente.

Marito e moglie discutono sul prezzo al quale dovranno esser vendute le olive di un albero, che il marito ha appena piantato: la figlia che dovrà portar le olive al mercato, si piglia delle busse, non sapendo a chi dar retta, se al padre, che vuol venderle a un prezzo, o alla madre che trova il prezzo troppo basso.

Nel *Convitato* (1546): uno studente invita a pranzo un viaggiatore, ma non avendo da mangiare egli stesso, combina con un amico di finger una lite, per far scappare il forestiere.

Di una comicità quasi dolorosa è il *paso: Cornuto e contento* (1546). *Martino*, uomo semplice, ha una moglie che, d'accordo col *dottor Lucio*, si finge ammalata per star in pace con lo studente *Geronimo*: il marito spinge la propria credulità fino a prender le medicine e allo star digiuno per guarire la moglie.

Più spesso sono burle o bricconate fra servitori, che danno argomento ai *pasos* di Lope de Rueda.

O due servi mangiano i dolci del padrone, il quale li bastona; o, accusati d'aver rubato dei dolci e bastonati per ciò dal padrone, allorchè si scopre che non furon essi a rubarli, preferiscono render le botte al padrone, anzichè dividere i dolci, come era stato loro offerto in compenso; oppure come in *Pagare e non pagare* (1547) un briccone prende con inganno il denaro ad un uomo semplice, il quale doveva portarlo al suo padrone; o — nel *Spadaccino vile* (1556) — un servitore fa lo spaccamonti e finisce poi con l'umiliarsi all'avversario, il quale lo schiaffeggia e gli porta via l' amante. Il tipo del millantatore, che ritroviamo anche nel *Gargullo* della commedia *Medora*, è il solito *miles gloriosus* plautino, che negli spagnuoli trovò il terreno fecondo, per venire a noi, più tardi sotto le spoglie di *Capitan Spaventa*.

---

(1) Origines del teatro español, seguidos de una coleccion escogida de piezas dramaticas anteriores a Lope de Vega (Paris, Baudry, 1838).

Nella *Maschera* (1545) la comicità è tutta nella paura di un servo sciocco per un uomo mascherato; in un altro *paso*, assai simile al *Pagare e non pagare*, due bricconi, raccontando a un imbecille le maraviglie di un paese fantastico, gli prendono la tazza di minestra, che portava alla moglie; in un altro, che è l'ultimo dei dieci *pasos*, un *alguazil*, venuto per arrestare un servo ladro, scopre un amico di costui al quale cade di dosso una stoffa rubata: l' *alguazil* porta in prigione anche lui, promettendo di far andar entrambi alle galere.

Questi i *pasos*, per cui Lope de Rueda fu tenuto come il più importante autor comico del suo tempo, quale rappresentante più considerevole del realismo sul Teatro Nazionale Spagnuolo.

A questi dieci si potrebbero aggiungere i due colloqui in versi: *Dialogo sopra l'invenzione dei pantaloni, che si portano oggi* e *La farsa del sordo* (1549).

I *colloquios* sono piccole produzioni di due o tre scene, in cui dei contadini e dei pastori disputano sui sentimenti delle loro amanti: i versi sono assai graziosi, sebbene accademici e alquanto artifiziosi, ma sono di molto inferiori alla robusta prosa caratteristica di Lope de Rueda. Alcuni passi comici che vi sono dentro non bastano a far perdonare i lunghi, noiosi discorsi. Da rammentarsi ancora: *I ritrovi d'amore*, in versi, *La terra di Zanja*, in prosa.

I due colloqui pastorali: *Cammilla* e *Timbria* sono assai mediocri: specialmente l' ultimo è acerbamente censurato dal Moratin: questi due sono in prosa, ma ciò non ostante mancano della forza comica dei *pasos*. Ciò che a Lope de Rueda difetta specialmente è l' inventiva: l' autore cerca di sorprendere con lo stravagante, perciò frequenti le trasformazioni (una volta in un' arpia, un' altra in un albero cavo), i riconoscimenti di parentela, il che forma un' indescrivibile confusione: lo scioglimento delle due produzioni avviene per un *Deus ex machina*. Tutti questi colloqui pastorali andaron perduti, tranne che *I ritrovi di amore* ed un frammento di un altro, che Cervantes intrecciò nella sua commedia: *Los Banos de Argel*.

Le *Commedie* di Lope de Rueda sono in numero di quattro: *Eufemia, Medora, Armelina* e *Gli Inganni*.

Di tutte la più celebre è l' *Eufemia*, tolta da una novella del Boccaccio, o almeno da un' adattazione spagnuola di essa. Sul valore di questa commedia le opinioni dei critici sono molto disparate: secondo il Prölss, l' *Eufemia* sarebbe un tentativo goffo, quasi puerile; il Schäffer invece la chiama la più bella commedia di Lope de Rueda, e di questa opinione sono pure il Klein e il Germond de Lavigne: secondo essi, nell' *Eufemia*, vi sono arditezze di lingua, che ricordano

quelle della *Celestina* e non mancano buffonerie, ma in compenso gli episodi sono ben animati. E pur osservando che l'azione è assai disordinata e manchevole, fa d' uopo riconoscere una rara forza comica nei particolari di dialogo: la chiusa inoltre è assai felice: la commedia si scioglie con una scena originale, ben condotta e fatta con energia.

L' intreccio — a dire il vero — non è molto al di sopra della mediocrità: la piacevolezza della commedia sta tutta nei dialoghi fra servi, cortigiani e confidenti: qui Lope de Rueda è veramente originale: si può anzi dire che tutta l'*Eufemia* non sia altro che un seguito di *pasos*, riuniti con molta abilitità e con intreccio sottilissimo in un più grande quadro scenico.

I cinque atti della commedia sono un seguito di scene rustiche, sia pure slegate, o congiunte assai liberamente da un' avventura novellesca, ma pur tuttavia essi fanno dell' *Eufemia* una commedia — per un certo sapore di schiettezza popolare — assai divertente. Eccone in breve l'argomento.

Leonardo, gentiluomo, va alla Corte di *Valiano*, signore di un territorio, e fa a costui molti elogi della propria sorella, *Eufemia*, tanto che *Valiano* si decide a sposarla. Ma nel frattempo un vecchio servitore, *Pablo*, invidioso di *Leonardo* e della stima in cui è tenuto, fa passare *Eufemia* per una sua vecchia amante e *Leonardo* per un ingannatore: *Valiano* va su tutte le furie e vuol vendicarsi su *Leonardo* acerbamente, ma in quel mentre arriva *Eufemia*, che, avuto sentore degli inganni orditi alla Corte contro la vita del fratello e contro la propria riputazione, con uno stratagemma smaschera l' impostore. *Leonardo* ritorna in grazia presso *Valiano*, e questi sposa *Eufemia*.

Piacevolissimo, in questa commedia, è il servo *Melchior Ortiz*, che — secondo il Ticknor — non è altri che il *clown* o buffone inglese: in molte risposte di servi semplici e astuti, riconosciamo infatti la profondità dei *clowns* della commedia di Shakespeare: in Lope de Rueda la parte dei servi ha sempre una grande preponderanza: così in quest' *Eufemia*, in cui le scene più belle avvengono fra cortigiani e servi. La commedia è del 1544: questa e l'*Armelina* furono pubblicate per la prima volta, nel 1567, da Juan de Timoneda, poeta e libraio di Valenza, che continuò l' opera di Lope de Rueda. Autore egli pure di talento vivace, lasciò alcuni *pasos*, fra i quali rimasero in voga i due: *Un soldato, un moro e un prete* e *I due ciechi e il fannullone* (1563), pieno della più schietta comicità.

L'*Armelina* è un primo esempio di quel teatro di meccanismi e magie, che doveva aver poi tanto successo sulle scene spagnuole: commedia fantastica, piena di stravaganze e mancante del senso co-

mune più elementare: assai povera d' intreccio, come quella che non era imitata da alcuna novella o commedia altrui.

Gli inganni, tolta da una novella del Bandello (che Calderon usò poi anche per la sua *Spagnuola a Firenze*) è assai migliore: per quanto tutto l' intreccio si fondi sul comodo equivoco della rassomiglianza di due persone — due sorelle, o un fratello e una sorella — pur non difettano le situazioni comiche, e vi è mantenuta la sospensione dell' interesse.

Così anche Shakespeare tolse a prestito ai novellieri italiani i soggetti per le sue commedie: Bandello e Boccaccio erano inesauribile miniera di comiche situazioni: gran parte delle commedie del tragico inglese — *Come volete, Cimbelino, Gli equivoci* ecc.—e molte tragedie — *Otello, Giulietta e Romeo,* ecc. — hanno le fonti nella novella italiana.

Lope de Rueda non si curò di cercare un nuovo soggetto di commedia per la sua *Medora:* s' accontentò di imitar la sua precedente: *Gli inganni,* che di già segnava, rispetto all'*Eufemia,* un grande progresso nella composizione drammatica. Ma in queste due, che si appoggiavano ad un intreccio altrui, l' azione riesce abbastanza interessante; nella *Medora* e nell'*Armelina,* a Lope de Rueda, che possedeva così scarso genio inventivo, mancò la forza di condurre a termine un intreccio appena sopportabile.

Il che è una prova, che all'autor comico è concesso di prendere il bene dovunque lo trovi, purchè sappia dar vita alle scene con personalità propria d' ingegno: così la scena delle *Bricconate di Scapino:* " Che diavolo andava a fare in quella galera ! ", imitata dal *Pedante deluso,* non appartiene già a Cyrano de Bergerac, ma a Molière, che seppe profondervi tutto il suo genio comico.

Dal nome di Lope de Rueda non va disgiunto quello di un altro autore di quel tempo, che fu imitatore del genere da lui creato: Alonso de la Vega. Ma come il Maestro, ei difettò di genio inventivo, mostrando però conoscenza degli uomini. Egli accentuò nelle sue commedie i difetti dell' *Armelina*, introducendo nel mondo ordinario Maghi, Dei pagani e figure allegoriche: la sua miglior produzione è *La Duchessa della Rosa,* tolta dal Bandello.

Lope de Rueda ha grande importanza nella Storia del Teatro spagnuolo, come quello che ricondusse i tentativi scenici degli autori precedenti alla semplicità popolare, alla naturalezza, allo studio dell' uomo, semplicemente, senza infiorature rettoriche. Ei seppe cogliere dalla bocca del popolo le espressioni vivaci della lingua spagnuola, e così potè essere compreso da tutti: le sue commedie risvegliarono al

più alto grado il gusto per gli spettacoli teatrali: preparò il terreno alla commedia di Lope de Vega.

Questo " prodigio della natura „ dice che le commedie spagnuole non sono più antiche di Lope de Rueda: le precedenti produzioni non avevano infatti quel carattere nazionale, che per primo ritroviamo nei *pasos* del battiloro sivigliano; quel carattere comico popolare, che avrà la sua più perfetta forma artistica nelle mille produzioni di quel genio comico, terribilmente fecondo, che fu Lope de Vega. E ben a ragione l'ammirazione degli spagnuoli accomunava il nome del fondatore del Teatro popolare con quello dell'autore, che maggiormente lo rese illustre, sotto l'espressione: " i due Lope „.

Cesare Levi

BIBLIOCRAFIA

ALPHONSE ROYER. — Histoire universelle du Théâtre. (Paris, Franck, 1869). Volume II.

LOUISADE VIEL CASTEL — Essai sur le Théâtre Espagnol. (Paris, Charpentier. 1882). Vol. I.

ALFRED GASSIER. — Le Théâtre Espagnol. (Paris, Ollendorff, 1898).

GERMOND DE LAVIGNE. — La Comédie espagnole de Lope de Rueda. (Paris, Libr. Théatrale, 1883).

J. L. KLEIN.—Geschichte des Drama's.IX. Das Spanische Drama. II.er Band. (Leipzig. 1872).

ROBERT PRÖLSS. — Geschichte des neueren Dramas. (Leipzig. 1881). I.er Band.

ADOLF SCHAEFFER. — Geschichte des Spanischen Nationaldramas. (Leipzig. Brockhaus. 1890). I.er Band.

CRITICA E AUTORI

CONSIDERAZIONI PEDESTRI

Eschilo Sofocleo, un mio carissimo amico d'infanzia, professore in un regio liceo, automedonte a tempo perso di uno fra i milioni dei carretti di Tespi, mi aveva, tempo fa, invitato ad una eccellente cenetta in casa sua, per festeggiare l'ottimo successo di un suo lavoro drammatico, intitolato: *La figlia del Pizzicagnolo.* E per non uscire dal titolo, egli aveva voluto che la cena fosse tutto un *buffet* freddo a base di galantine, di salmone, di salami, di formaggi; in una parola, una vera succursale o filiale d'una pizzicheria.

E non crediate, no, che l'idea fosse tanto bislacca: io posso assicurarvi che, tolto l'inconveniente d'una sete più che tantalica nella notte, la cena riuscì succulentissima e gustosissima.

Cioè... ho detto poco... Non fu la sete il solo inconveniente, ma un'altra cosa... Fu un ciuffo di peli, grosso quanto un pennello da barba, meno il manico, ciuffo che trovammo proprio nel mezzo d'uno zampone, e che fece rizzare altri ciuffi su quelle poche fra le nostre teste, che conservavano ancora l'onor della cuticagna.

Non vi parlo della faccia del nostro anfitrione: dir verde, è dir poco, dir peperone, è dire perfettamente nulla, quando, esaminando pelo per pelo quel ciuffo, noi tutti esclamammo: son peli di somaro!

Il giorno dopo, in uno dei massimi giornali della capitale, mi vien fatto di leggere il racconto integrale della cena suddetta, col fatto del ciuffo, col nome della ditta, presso cui era stato acquistato il salame in quistione, col nome della via e col numero della bottega.

Ahi! dissi subito fra me: l'amico Sofocleo perderà il pelo e forse il vizio d'esser troppo inconsiderato.

Una sera infatti, dopo vario tempo, incontro il mio caro Eschilo pel Corso, col suo solito *madera* fra i denti, e con un insolito sorriso fra le labbra.

— Ciao ti.

— Buona sera, caro.

— Ti va bene, a quel che pare.

— Benone, sbuffa lui. Figurati che oggi proprio ho finito di pagare L. 3275,50 fra spese e danni al pizzicagnolo che tartassai sul " Dovere „.

— Oh senti! Sei stato condannato, hai pagato, e te la ridi?

— Ostrega! se me la rido. Tu non immagineresti mai *di quanto ben sarà matre* per me questa condanna: essa è stata la lampada Siemens, che ha rischiarato le più ascose cellule della mia mente, e sarà la scaturigine dei miei successi e della mia fortuna drammatica.

Io fissai bene l' amico mio, come si usa con un evaso da una casa di salute; ma egli senza scomporsi, seguitò: Ti sembra roba da matto...?

— No... ma...

— Segui il mio ragionamento.

— Sentiamo.

— Per aver detto male, e giustamente, del prodotto d' un pizzicagnolo, il giudice mi ha appioppato sedici *considerando* e tremila lire e più d' ammenda; ora, non dovrà quel giudice istesso appiopparne cento almeno a ogni critico, che dirà male dei miei lavori, e che io viceversa converrò in giudizio?

— Ma... bisognerebbe vedere.

— No... qui non si tratta di vedere, si tratta semplicemente di ragionare.

— Ragioniamo allora.

— Lasciamo per poco da parte i sogni, gl' ideali, tutto ciò insomma che si rapporta all' arte, emanazione divina, insufflazione di Muse, purezza astratta.

— Lasciamo lì.....

— E consideriamo soltanto la parte materiale, il lato economico.

— Benissimo!

— Qui il pizzicagnolo, qua il commediografo. L' uno tagliuzza carne, e insacca budella, l' altro taglia i panni addosso all' umanità, e insacca di scene i copioni: ma tutti e due son produttori, tutti e due vanno in cerca di consumatori, tutti e due lanciano la loro merce nel mercato.

— Giustissimo.

— Ma l' ingiustissimo viene dopo. Il giorno tot, del mese tot, dell' anno tot, io lancio il mio prodotto sul mercato del teatro B: cento manifesti a tre colori annunciano l' avvenimento: trecento persone accorrono all' invito, seicento mani mi acclamano; io devo dire di aver vinto...

— Naturale...

— Perchè quel *prodotto* io lo avevo *manipolato* per quelle tali persone...
— Più che naturale.
— Per quel tale teatro...
— Naturalissimo.
— E invece non è vero. Il giorno dopo ecco il “ Dovere „, ecco il “ Labaro „, ecco la “ Voce „, che dicono: Nossignori, il lavoro è una melensaggine: il lavoro non è piaciuto: il lavoro è opera d'uno squilibrato; e qui colonne intere di critiche, d'ipercritiche, di ultra-supercritiche, da levar la pelle anche ad un rinoceronte.
— Alle volte infatti avviene.
— Alle volte? Ma si trattasse di alcune volte! Intanto qual è la morale? Che la maggioranza del pubblico, la quale dai giornali si fa guidare nella scelta degli spettacoli, dopo tutto quel po' po' di roba contro il lavoro, pensa subito ch' esso debba essere un vero pasticcio, e ad onta che sui manifesti legga tanto di: “ gran successo „, a quel teatro non ci va. E così la seconda sera il barometro della cassetta segna secco, la terza sera il termometro segna zero, e l' autore perde, riperde, e torna a perdere sui decimi. È giustizia questa?
— E come vorresti riparare tu?
— Io? Come ha riparato il mio pizzicagnolo. Il critico *X* mi ha arrecato pel fatto della sua critica un danno? Io mi armo dell'art. 1152 (per cui ognuno è responsabile del danno cagionato, non solo pel fatto proprio, ma anche per propria negligenza od imprudenza) e lo cito in giudizio. Mi hai danneggiato? Pagami. — Non rispondi?

A me dispiace veramente di far la parte di contraddittore, specialmente quando vedo il preopinante tutto compreso della santità della causa, che difende; ma, trattandosi d' un amico d'infanzia, un po' mattarello in fondo e facilmente suadibile, non mi fo scrupolo di dirgli chiara e tonda la mia opinione.
— Caro mio, si vede che coi codici hai avuto sempre poca familiarità.
— Come? soggiunge lui, sgranando tanto d' occhi. Dico forse delle buaggini io?
— Qualcuna sì...
— Io?
— E te lo provo.
— Sentiamo.
— Che fai tu nei giorni precedenti alla prima rappresentazione di un tuo lavoro?
— Come? Che fo? Tremo dalla paura come i nastri d'un ventilatore.
— Intendo dire... colla stampa del luogo... come ti comporti coi giornalisti insomma?

— Se li conosco: ciao. Se non li conosco, passo.

— Via! Questo è troppo poco. Tu vai in giro per le redazioni pregando, o almeno almeno lasciando dei biglietti da visita, che invitano l'illustrissimo critico o l'eminentissimo cronista a voler intervenire etc... etc.... con quell'indulgenza, etc. etc...

— Ah! Con quell'indulgenza, non già con quell'astio itterico...

— Ma, caro mio, tu non puoi imporre le tue convinzioni a chi vuol pensare colla propria testa.

— Ma pensino quel che vogliono, purchè a me non rechino danno: scrivano quel che vogliono, purchè principalmente riportino il resoconto esatto e scrupoloso della serata. Se il pubblico fischia, dicano: ha fischiato; ma se il pubblico applaude, dicano: ha applaudito. Pane al pane e vino al vino; non già come accadde a me una volta, che, dopo essere stato chiamato dieci volte in un lavoro di tre atti soli, in una città dove non avevo nemmeno un cane per amico (se ne eccettui il capocomico) la mattina appresso compro il primo giornale, e leggo: " ad onta di alcuni applausi nelle scene più violenti, il lavoro non è piaciuto. „ Ma è giustizia, è buonafede, è onestà tutto questo?

— È deplorevole, deplorevolissimo: ma io posso assicurarti che l'articolo 1152 del codice civile, con tutta la pagina dei delitti e quasi delitti, non ti servirebbe nemmeno a medicare un sigaro crepato.

— E allora ricorrerò ad un altro espediente.

— Sentiamo.

— Non inviterò più la stampa.

— E se la stampa interverrà lo stesso, pagando?

— Paghi, entri, fischi, ma non scriva nemmeno una riga, perchè io sono l'autore, io il proprietario dell'opera mia, e io solo ho il diritto di permettere o no che se ne scriva.

E non credere che m'importi della *réclame* delle gazzette: la *réclame* me la farò da me, mettendo sui manifesti tanti striscioni col numero degli applausi, col numero delle chiamate e cogli appellativi del successo: " grande, colossale, strepitoso, o... così così... „

— Ma... dici sul serio o per celia?

— Ma sul serio, sul seriissimo dico.

— E allora permettimi che io ti risponda, che tu seguiti a dire delle stramberie..... Ma sì, caro mio. Se tu dai uno spettacolo pubblico, devi ammettere che il pubblico esprima il suo gradimento, o la sua disapprovazione in qualunque modo. Lasciando anche da parte, che il parlare degli spettacoli pubblici è un obbligo della stampa verso i suoi lettori, ammettendo pure, che tu possa avere il diritto di non invitare la critica, tu non potrai giammai impedire al critico d'intervenire allo

spettacolo offerto da te. E come tu non puoi impedire allo spettatore *X* che ti fischi di santa ragione; allo spettatore *Y*, che dica corna del tuo lavoro; a *Z*, che sparli nei caffè, nei ritrovi, nelle strade della tua commedia o del tuo dramma, così non potrai mai impedire al critico *B* di dirne anch' esso peste e vituperî, e di scriverlo a tutti suoi clienti, cioè ai lettori del giornale, sul quale stende le sue recensioni.

— Sicchè per un povero diavolo che lavora, che sgobba, che s'arrabbatta, che spreme il cervello suo per cercare in un modo qualunque di trar profitto anche materiale dalla sua attività, non c'è scampo, non c'è via di salvazione? E bada che io non tocco neppure per ombra la critica onesta, per quanto severa, inflessibile, feroce: io parlo di quella fatta a base soltanto di capriccio o di estratto di cistifellea. Quali garanzie, quali armi, quali rimedi mi dà la legge contro la soı da invidia del concorrente, contro la prosopopea del primo scribacchino che capita, contro la malafede d'un affarista, contro le camarille di feticci d'una scuola, o contro le chiesuole serventi un campanile solo? Nessuna? Lavorare, sgobbare, farsi vituperare, farsi schiaffeggiare e zitti? Sempre zitti?

— Pur troppo, caro mio, questa è la condizione delle cose!

— E non c'è rimedio?

— Mah!

— *Ulla salus, ullum remedium?*

— Uno ce ne sarebbe.

— Cento lire se me lo dici.

— Ma non è nella legge.

— Non m'importa.

— Dovrebbe trovarsi nel buon volere e nella onestà della stampa.

— In che modo?

— Oh! In un modo molto semplice. So che a Roma esiste una fiorente associazione della stampa. Non so se quest' associazione deliberi questioni di massima per tutto ciò che alla stampa si riferisce: dato il caso però che essa abbia, come credo, simile attribuzione, potrebbero i patrii autori sottomettere ad essa una specie di *memorandum* o di *desideratum*, i cui capisaldi potrebbero ridursi a questi:

1.° Considerato che ogni opera teatrale si può riguardare (come ogni altra opera d'arte) sotto il duplice aspetto morale e materiale;

2.° Considerato che la critica contraria, fatta immediatamente dopo lo spettacolo, nuoce grandemente agl'interessi dell' autore;

Senza voler minimamente intralciare l'opera feconda della critica sana, si fanno voti:

a) Che di ogni spettacolo teatrale il critico dia, dopo la prima sera, la nuda, semplice e coscienziosa cronaca del successo o dell' insuccesso: tanti atti, tanti fischi, tanti applausi, tante chiamate;

b) Che dopo finite le repliche successive, la critica canti l' osanna od urli il *crucifige* come più le parrà e piacerà.

In tal modo non si potrebbe meglio far l'utile del pubblico e della critica stessa: l'utile del pubblico, perchè, senza preconcetti, esso sceglierà quegli spettacoli, che a un dato pubblico son piaciuti: l'utile della critica, perchè essa non sarà più costretta a giudizi affrettati o avventati, ma avrà tempo, anche assistendo alle repliche successive, di essere più esatta, più ponderata, più seria, e conseguentemente più rispettata e più ascoltata. Non ti pare?

— Mi pare... non dico di no... Ma tu credi possibile che gli autori nostri...?

— Io no.

— Che l'associazione della stampa....?

— Io no.

— Che la critica...?

— Io no.

— E allora perchè l'hai chiamato l'unico rimedio?

— Io no: ho detto che questo sarebbe uno dei rimedi.

— E l' altro?

— Non scrivere commedie.

Eschilo Sofocleo mi guarda un po' maluccio, si ficca le mani in tasca, scrolla le spalle, e sospira.

— L'avevo pensato anch' io; e lo porrò in pratica......, ma dopo morto però.

Francesco Caputi

Il Palcoscenico

Le " prime „ di " Maschere „ di Pietro Mascagni nei varii teatri d'Italia.

Dopo le vivaci discussioni; dopo le acerbe critiche al nuovo lavoro mascagnano; ora che la calma è rientrata negli animi, e quest'avvenimento d'arte così atteso è passato nel dominio della storia, si possono considerare freddamente i diversi verdetti emanati dai pubblici italiani, chiamati a giudicare il tentativo di Pietro Mascagni nel voler dare novella vita all'opera comica italiana.

Le diverse esecuzioni a Milano, a Genova, a Venezia, a Torino, a Verona, affidate a nuclei di artisti valorosi condotti e diretti da maestri quali il Toscanini, il Ferrari, il Vitale — per citarne qualcuno — sono state eccellenti. A Roma tutto è proceduto sotto la sorveglianza personale dell'autore. A Napoli il lavoro era affidato alle cure sagaci di Leopoldo Mugnone, cioè ad uno dei pochi direttori coscienziosi che oggi sono a capo delle nostre masse orchestrali, ed a un gruppo di artisti intelligenti e volenterosi, quali: la Pandolfini, il Camera, la Giacchetti, l'Anselmi, lo Schiavazzi, il de Rosa, il Thos, il Borrelli.

Il risultato, benchè nelle linee generali possa dirsi poco dissimile in tutti i sette teatri della penisola, pure si riscontra in esso come un graduale processo d'intensità. A Genova, a Milano, a Venezia — le tre città nelle quali le stagioni musicali si sono inaugurate con opera wagneriana — il pubblico si è abbandonato a proteste vivacissime, fino a giungere, come a Genova, ad interrompere lo spettacolo e fare abbassare la tela. A Torino ed a Verona gli spettatori sono stati meno furibondi. A Roma, invece, la presenza dell'autore ha evitato la catastrofe, e la rappresentazione è proceduta con calma e si è potuto ottenere una miglior vittoria. Finalmente a Napoli — per ragioni che ora è inutile discutere, l'andata in iscena ha avuto il ritardo di due giorni dalla data stabilita — l'opera è giunta riveduta e corretta mercè le modifiche ed i tagli fatti dall'autore, visto la prova delle altre città, ma l'esito non ha avuto miglior fortuna.

A Pietro Mascagni ed a Luigi Illica, il librettista delle *Maschere*, non sono state risparmiate in questi giorni da tutta la stampa delle parole roventi. I critici meno intransigenti concessero agli autori le attenuanti; gli altri, invece, hanno seppellita l'opera decisamente. I diversi teatri tentarono delle rappresentazioni successive; ma, tranne per Roma, dove il pubblico, *bon grè, mal grè*, ha finito per accettare l'opera, negli altri teatri, togliendo tre o quattro pezzi, come il *duetto d'amore*, la *pavana*, la *sinfonia* e qualche altro brano, lo spartito non ha trovato sorti migliori. In complesso, dunque, le *Maschere* di Mascagni ed Illica rappresentano un tentativo non riuscito.

A chi la colpa di quanto si è verificato? Mi sembra un pò di tutti.

Non credo di errare affermando che tutta la *réclame* esagerata, fatta intorno al tentativo mascagnano ha finito per nuocere grandemente, pur convenendo che il lavoro meritasse un'accoglienza severa.

In questi giorni, nei quali l'arte musicale attraversa un doloroso periodo per la sparizione dal mondo di un Maestro che si chiamava Giuseppe Verdi, i giornali sono pieni di aneddoti verdiani, di particolari della vita del Sòmmo artista, di lettere sue importantissime. Scelgo quella scritta al critico milanese Filippo Filippi che si recava al Cairo ad assistere alla prima rappresentazione dell'*Aida*.

Il Maestro scriveva così:

Genova 9 dicembre 1871

Egregio signor Filippi,

Ella al Cairo? È questa una delle più potenti réclames *che si potessero immaginare per* Aida! *A me pare che l'arte in questo momento non sia più arte, ma un mestiere, una partita di piacere, una caccia, una cosa qualunque a cui si corre dietro, a cui si vuol dare, se non il successo, almeno la notorietà ad ogni costo. Il sentimento che io ne provo è quello del disgusto e dell'umiliazione!*

Io rammento sempre con gioia i miei primi tempi... Ora quanto apparato per un'opera!

Giornalisti, artisti, coristi, direttori, professori, ecc... tutti devono portare la loro pietra all'edificio della réclame *e formare così una cornice di piccole miserie che non aggiungono nulla al merito di una opera, anzi ne offuscano il valore reale (se ne ha). Cio è deplorevole, probabilmente deplorabile.*

G. Verdi

Questa lettera è stata scritta trent'anni or sono! Ma chi non direbbe che fosse stata dettata oggi? Si può, in così poche parole, rispecchiare meglio la situazione creata oggi, per molte ragioni e per diverse cause, a chi lavorando pel teatro, avrebbe il diritto di trovarsi davanti un pubblico sereno e spassionato che giudicasse equamente e imparzialmente il frutto del proprio ingegno? A me pare di no.

Riassumendo dunque, a proposito di Pietro Mascagni e delle sue *Maschere*, non resta che augurare all'arte ed all'Italia che cessino una buona volta questi clamori preventivi di *réclame*, e si riesca ad ottenere da tutti quella moderazione necessaria ad evitare dei risultati dolorosi, come il presente.

Umberto Mazzone

⁂

" Bloc-notes „ parigino

Sono tre gli avvenimenti importanti della quindicina: la *rentrée* d'Yvette Guilbert, il debutto di Madame Silvain ed il plagio di Andrea Barde.

La *divette* abbandonò il caffè-concerto per le dolcezze matrimoniali, scorrenti, tacite e solitarie, nel suntuoso palazzo del Boulevard Berthier. Ora che la pienezza della luna di miele volge forse al suo termine, Yvette si ricorda degli antichi amori... artistici e torna alle scene. Ahimè! non è più dalla ribalta di un *music-hall* in voga, ch'ella — magra, ossuta, severamente vestita di nero ed inguantata di nero — " dice „ l'ultima canzone " *rosse* „ di Xanrof o di qualche Giulio Yony moderno; ma è dal palcoscenico mi-

nuscolo della minuscola *Bodinièr* ch'ella — grassoccia, paffutella, pettinata alla Botticelli — declama il *Convoi funèbre* di Rollinat od un poemetto in versi di Baudelaire. Addio dunque, *gaminerie, rosserie,* che fecero andare in visibilio tutta una generazione e la gioventù novissima che oggi applaude le canzoni di Fursy! La *divette,* la *diseuse* ha voluto cambiar strada, e.... voi conoscete il vecchio adagio: Meglio vale continuare la vecchia via che batterne una nuova. Yvette è una " realista „ nel più largo senso della parola: è nata per " *dire* „ le canzoni di Xanrof e di Jules Yony non per " cantare „ i poemi di Baudelaire e di Rollinat.

Gli amici non faranno male di consigliarle a... tornare all' antico.

Chi scrive ha sentito per la prima volta Madame Silvain — moglie del grande artista delle *Comédie Française* — in una bella *soirée* data nei nuovi locali della *Dépêche* di *Toulouse* a Parigi. Si scrisse che Talma ebbe ad ascoltarlo un *parterre de rois;* si può scrivere che quella sera M.me Silvain ebbe un *parterre* d' uomini politici — gli uomini più in auge, nell' ora presente: Brisson, Millerand, Baudin, Leygues, Delcassè — e l'applauso frenetico della *fine fleur* del mondo letterario ed artistico della capitale.

La bella e formosa donna interpretava insieme all'illustre suo marito *Sapho* di Armando Silvestre.

Quanto amore, quanta passione, quanto dolore, traboccarono da quelle labbra! E quanti fremiti nell' uditorio!

Fu quello il primo battesimo d' arte. Il secondo ebbe luogo davanti ad un teatro gremito e sceltissimo — *La Comédie Française.* Madame Silvain vi ha debuttato nell'*Horace* accanto a Paolo Mounet ed al tragico incomparabile Mounet-Sully.

Il successo, della nuova *sociétaire* del primo teatro di prosa francese, fu grande, si che un critico notissimo ha potuto scrivere di lei: " *Elle est belle, elle est brune, elle connaît le théâtre, aime évidemment les poètes tragiques, possède une voix bien timbrée, une réelle adresse des gestes " fatidiques „ et " imprécationne dans un excellent mouvement de colére harmonique, et sans que la voix se brise à la fin. En un mot, elle " va jusqu'au bout „ des imprécations et de la tragédie.* „

Io non saprei aggiungere altro, perchè..... non saprei dir meglio!

Se ci vuol del coraggio a lanciare un' accusa, ce ne vuole anche ad intitolare un dramma *Un Vol.* Sicuro! *Un Vol* sono due atti di Andrea Barde rappresentati al *Grand Guignol*, che peccano alquanto..... di reminiscenze.

Gaudin, un bravo operaio, vive maritalmente con una buona massaia, Claudina, dalla quale ebbe una figliuola, Colette.

L' amore è per i due innamorati una garanzia sufficiente, e quindi non ricorrono, per *legittimare* la loro situazione, nè al curato, nè al sindaco. Arrestato per un delitto passionale commesso in gioventù, Gaudin vien condannato a venti anni di prigione. Compiuta la pena, torna per legittimare la figlia; ma trova Claudina maritata e Colette riconosciuta dal marito della sua antica amante. La legge, la dura legge, toglie, " ruba „, al povero Gaudin il diritto di reclamare sua figlia. Davanti all' orrore del crimine egli protesta, ma finisce per rassegnarsi e fuggire.

Non vi pare che il signor Barde si sia ricordato un pò troppo della *Morte Civile* di Giacometti e della bella creazione che ne fece, al teatro della *Renaissance* il nostro Novelli, due anni fa?

Nel dramma di Giacometti, Corrado si avvelena; nel dramma di Barde, Gaudin fugge. Ma la situazione è la stessa, meno qualche dettaglio.

Ho avuto ragione di gridare al plagio? Comunque, avrei ragione di scrivere che le rappresentazioni di Ermete Novelli hanno lasciato un lungo strascico di ricordi.....

Pietro Mazzini

" Bufere della vita „ di Regina di Luanto all'" Adriano „ di Roma.

Tito Navagli, buon uomo con poca energia, buon lavoratore con nessuna fortuna, buon marito con pessima moglie, che lo tradisce per istinto perverso, subisce nella vita la conseguenza logica della bontà: la sventura costante.

E la signora *Navagli*, con le sue felici attitudini per raffinamenti del peccato, rende più triste la falsa situazione del marito, accettando denari dal suo amante *Salveri*, il quale, per quella simpatia che devono ispirargli tutti i componenti la famiglia, ne largisce anche al sig. Tito, ignaro della sua disgrazia e felice di poter rimediare, con la generosità dell'amico, ai suoi affari sempre zoppicanti.

Massimo, figlio maggiore di questa unione male unita, intuisce la verità, e, come il sospetto gli nasce che il padre sappia e profitti della sua vergogna, in un impeto di rivolta, svela il tradimento.

Il povero tradito, non persuaso dalla bella trovata, nova di zecca, di una sua nipote, *Nora*, che, per pietà, vorrebbe fargli credere di essere ella l'amante del *Salveri*, per rimedio a tanta jattura non trova di meglio che proporre alla moglie di andare insieme, lontani da tutti, in campagna.

Ma la signora è di buona razza; se ne ride di queste riabilitazioni... al verde, e fugge lasciando il marito nel dolore, alleviato solo dalla speranza che *Massimo* e *Nora*, i quali — s'intende — si amano, gli formino attorno una nuova famiglia.

Queste le *Bufere della vita*, commedia di *Regina di Luanto*.

La quale commedia ha due colpe, a mio avviso, lievi, ma gravi pel pubblico, e una terza, grave per me soltanto.

Le due prime sono: la poca preparazione dell'autrice pel gioco scenico, che non ha poi, (non è quì il caso di spiegare perchè), quella grande importanza, e in tutti i casi quella stessa, che gli si vuol sempre attribuire dai pratici di teatro; la fama meritamente diffusa che l'autrice già gode come romanziera.

E certo, nel taglio delle scene, nella prolissità di alcune di esse, nella noncuranza a valersi delle situazioni favorevoli all'effetto non volgare, si scorge lo scrittore che non possiede ancora la tecnica del teatro; ma poichè, tra queste deficienze, s'intravede l'ingegno vigoroso, anche se il pubblico resta freddo non è il caso di preoccuparsene troppo.

D'altra parte, il dialogo che in *Bufere* si mantiene sempre limpido e vivo, la cura nel delineare i caratteri, doti che in un Carneade si porrebbero a favore dell'autore drammatico, per la scrittrice già nota, si regalano tutte al romanziere. In tal modo il pubblico può lanciare, a un dato punto, il giudizio che già tiene comodamente preparato in testa: " È inutile! si sente la scrittrice di romanzi; non è adatta per la commedia! „

Ma la colpa invece (la terza), che a me — salvo errore — sembra grave, sta precisamente nella tela del lavoro.

Ho sentito dire che *Bufere della vita* sarebbe un bellissimo argomento per romanzo.... Sarà!.. Certo non mi pare tale per dramma. Molto vecchio, anche un pò banale nello svolgimento e nella catastrofe, e con una esposizione di tipi che non ispirano nè interesse, nè ripugnanza, manca appunto

delle qualità per attrarre e vincere il pubblico. Quella buona moglie; quel buon marito che, scoperto il tradimento, propone l'esilio in campagna; quella signorina con quel suo romantico eroismo, che è quasi una tradizione letteraria; quel figlio (il tipo simpatico del lavoro), che, appena comprende la colpa della madre, pensa subito che suo padre ci speculi sopra e accusa l'una e l'altro svelando al padre stesso la verità; sono un tal complesso di gente, possibili forse in un romanzo, ma che, veduto dalla platea, muove certamente sdegno e disgusto.

Scelga *Regina di Luanto* un argomento, non dico più teatrale, ma più semplice, schietto, più vivo per simpatia umana, e lo lanci sul palcoscenico adorno delle doti veramente elette di scrittrice ch'ella possiede.

Allora si potrà giudicare se ella sia adatta a scrivere anche pel teatro

Luigi Grande

Voci del Peristilio

— La stampa francese con alla testa *Le Figaro* (citiamo i giornali che finora ci sono stati cortesemente inviati con *note* riguardanti la nostra *Rivista : Le Figaro, La Petite République, Le Radical* e *Le Rappel*) sta avendo per la nostra pubblicazione le espressioni di cortesia più lusinghiere e più obbliganti. Noi, naturalmente, siamo lieti della benevola accoglienza fattaci a Parigi, e mandiamo alla stampa francese i nostri ringraziamenti più vivi e più cordiali.

Di quanto è stato scritto per salutare l'apparizione della nostra *Rivista*, per amore di brevità, riproduciamo soltanto l' *entrefilet* dell'autorevolissimo *Figaro :*

“ On publie en Italie plusieurs périodiques d' art dramatique et lyrique, mais il manquait une grande revue théâtrale, dans le vrai sens du mot.

“ Cette lacune vient d' être remplie par la *Rivista teatrale italiana*, fondée à Naples sous la direction du savant critique Gaspare di Martino, qui a su s' entourer de toute l' élite intellectuelle de son pays.

“ La *Rivista teatrale italiana*, qui a pour correspondant à Paris notre confrère Pietro Mazzini, se propose, dans son programme, de tenir le public italien au courant du mouvement dramatique et lyrique français et de resserrer toujours plus les liens artistiques qui unissent les deux nations soeurs : la France et l' Italie.

“ Dans son deuxième fascicule, qui vient de paraître, la *Rivista teatrale italiana* publie un article de Iean Aicard, intitulé : “ la Comédie française „ et, parmi d' autres remarquables écrits, des pages de Roberto Bracco sur les symptômes de décadence du théâtre lyrique italien, et de Domenico Lanza sur la maison Goldoni, récemment fondée à Rome par le celèbre Novelli.

“ Nous saluons avec plaisir la nouvelle revue et lui souhaitons bonne chance en Italie et en France. „

— La Commissione permanente per l'arte drammatica e musicale, presenti il Conte di San Martino, Adelaide Ristori, Marchetti, Gallignani, Mart[illegible], [illegible]llini, Puccini, Depanis, Franchetti, Novelli, Morello, Selvatico, Verga e con l'intervento di S. E. l'on. Gallo, ministro della P. I., ha inaugurato i suoi lavori. L'on. Gallo tenne un nobilissimo discorso accennando ai più importanti problemi artistici quali: l'insegnamento del Canto corale, ed i Conservatori musicali, nei quali a complemento necessario dell'educazione artistica, dovrebbesi rafforzare la coltura letteraria. In quanto alla drammatica, il Ministro riconobbe che la scarzezza dei mezzi crea le maggiori difficoltà al suo sviluppo.

— A Parigi, il quindici gennaio ebbe luogo la cerimonia della consegna del bassorilievo degli artisti italiani, — offerto per iniziativa del pubblicista Pilade Pollazzi, direttore della *Scena Illustrata* di Firenze, — alla *Comédie Française*. La festa artistica ebbe l' intervento di Vittoriano Sardou, nella qualità di presidente della *Società degli autori drammatici*. Dinanzi al basso-

rilievo parlò molto commosso, l'illustre pubblicista Caponi, che fu a varie riprese applaudito. Egli ricordò come l'iniziativa italiana venisse fuori al momento della catastrofe dell'otto marzo 1900, che mise in lutto Parigi e la Francia, lutto diviso da tutti quelli che hanno sacro il culto dell'arte e del bello e che egualmente divisero la gioia nel giorno della risurrezione della gloriosa Casa di Molière. Ricordò come tutti gli artisti italiani, dalla Ristori alla Duse, abbiano partecipato di gran cuore all'omaggio reso alla prima scena di Francia, e concluse, rivolto a Claretie: " L'opera che vi offrono gli artisti italiani grazie a voi, signor amministratore, ha qui un posto di onore. Ricevetene i nostri sinceri ringraziamenti ". Prese la parola poi il Claretie che accennò al libero scambio di arte e di pensiero fra l'Italia e la Francia, fece l'apologia del Goldoni, e conchiuse con l'augurio che il ricordo d'Italia sia il benvenuto alla *Comédie*. dove artisti come la Ristori, la Duse, il Rossi, e Salvini si fecero tanto applaudire.

Infine l'oratore espresse la speranza di vedere il busto di Goldoni, tra quelli degli altri grandi artisti commediografi, alla *Comédie*, al che Iacopo Caponi, accogliendo la nobile idea di Claretie, disse di accingersi con grande entusiasmo e grande fede all'attuazione dell'idea. La cerimonia si chiuse con le congratulazioni dei soci presenti a Vittoriano Sardou che fu lieto e soddisfatto di aver presenziato questo avvenimento della storia dell'arte drammatica.

— Hauptmann, il drammaturgo tedesco, farà un giro in Italia, facendo delle fermate a Venezia, Firenze e Roma.

— Fa il giro dei giornali artistici e quotidiani una notizia che, se vera, non sarebbe priva d'importanza. Nei circoli bene informati si dice che Arrigo Boito avrebbe pronta una nuova opera: *Basi e bote*. Il libretto, scritto in dialetto veneziano dallo stesso Boito, ha per personaggi le maschere italiane. A quando la conferma ufficiale?

— Alla *Sala Costanzi* il maestro Guido Gasperini ha tenuto delle Conferenze sulla musica italiana del Cinquecento. Il conferenziere espose come dalla musica fiamminga si staccò la musica schiettamente italiana, ispirata dal genio popolare ed elaborata da tanti maestri, primo fra tutti: Pierluigi da Palestrina. Dimostrò, con molta chiarezza, come venne separandosi la musica sacra dalla profana. E quanto alla musica sacra, che deve la sua più elevata espressione al Palestrina, notò come sia poco esatto attribuire al grande maestro il merito della riforma, mentre da un cinquantennio una folla di artisti lavoravano a gettare le basi della nuova musica italiana, così superiore alla fiamminga.

Espose inoltre come la musica profana fosse dotta e popolare; dotta pel madrigale, composizione aristocratica e complessa; popolare per la canzone dovuta solo all'ispirazione del popolo. Le conferenze hanno avuto un'illustrazione musicale coll'audizione di brani sacri del Palestrina e di madrigali dell'Animuccia, del Feste e di altri autori dell'epoca.

— *L'Amica* di Giannina Antona-Traversi, nuova commedia data all'*Alfieri* di Torino dalla compagnia Mariani, ebbe successo lietissimo nei primi 3 atti, meno caldo nel quarto. Alle repliche, però, sfrondato il lavoro con intelligenza da qualche superfluità, si navigò in felici acque, procurando all'autore ben diciassette chiamate al proscenio. L'argomento è riassunto nell'amicizia di due uomini e di una donna, moglie di uno dei due. Fatalmente nasce l'amore tra lei e l'amico, due anime oneste che non vogliono tradire, e, pur andando incontro all'infelicità, si dividono per sempre.

— Al *Deutsches Volkstheater* di Vienna, con larghissimo concorso di pubblico, si è rappresentato il dramma *Iugend* di Max Halbe. Il lavoro è già stato scritto da cinque anni, ed è giunto con tanto ritardo a Vienna a

causa degli impedimenti mossi dalla censura, per la sua indole polemico-religiosa.

— Pel primo Centenario Belliniano, a Catania, patria del Sommo Artista, si è costituito un Comitato per organizzare dei festeggiamenti degni del nome che si commemorerà.

— Uno scandalo clamoroso si è avuto al *Piccolo teatro* di Pietroburgo, ove il Circolo Artistico letterario, di cui è direttore il giornalista Souvorine, proprietario ed editore della *Novoie Wremia,* da delle eccellenti esecuzioni drammatiche. La commedia *I figli d' Israele,* preparata per quelle scene, ha provocato addirittura un putiferio, trascendendo il pubblico a vie di fatto col gettare sul palcoscenico cappelli, bastoni, binocoli etc. Degli artisti furono contusi, delle signore svennero, alcuni del pubblico feriti nella colluttazione cogli agenti della forza pubblica. Tutto ciò per lotta di partito. Il lavoro, una perfida satira, parve il colmo dell' antisemitismo e un'attentato alla libertà personale.

— Da una statistica pubblicata sulle rappresentazioni della scena lirica tedesca nell' anno 1900, risulta che Wagner ha avuto 1415 rappresentazioni e che Mozart ne ha avuto 500. La scuola italiana viene subito dopo con 905 rappresentazioni, delle quali 456 sono segnate col glorioso nome di Giuseppe Verdi. Fra le opere francesi poi tiene il primo posto Bizet, con 247 rappresentazioni di *Carmen.*

— *Sur la foi des etoiles* è il titolo di un lavoro drammatico di Gabriel Trarieux, rappresentato al teatro *Antoine* a Parigi. Gabriel Trarieux è autore di tre lavori: *Joseph d'Arimathèe, Hypaxe, Savonarola,* pubblicati sotto il titolo di: *Les Vaincus.*

A proposito di questa pubblicazione, la critica francese li ha giudicati dei saggi d'arte e di pensiero, ma poco o niente adatti al teatro, rispetto alla drammatica pura e bene intesa.

Sur la foi poi è un dramma psicologico che ha molti punti di contatto con *Daniel Valgraire* di Rosmy. L'azione avviene fra tre personaggi principali. Oliviero de Letrange, malato di tisi, sposa sua cugina Giacomina assai più giovane di lui. In casa dei due sposi viene ospitato Claudio Brienne, amico di Oliviero. Egli s' innamora di Giacomina e riesce ad esserne corrisposto. Oliviero lo apprende e s'impone, per la felicità dei due amanti, l'alto sacrifizio della propria soppressione in nome di *una intuizione sentimentale.* Il dramma molto sobrio, come si vede dalla tela, è grigio, tetro, cupo, ma è l'opera d' un raffinato.

— La *Comédie Française,* prima di rientrare al proprio teatro, ha festeggiato al teatro *Sarah Bernhardt* il 261.° anniversario di Racine, rappresentando l' *Andromaque* e *Les Plaideurs.* Nell' *Andromaque* Coquelin - Cadet e nei *Plaideurs* M.me Segond Weber hanno avuto molto successo. Lo spettacolo si chiuse con un monologo in versi: *Babonnette* detto benissimo da M.me Asuel.

— Il cartellone del teatro *Massimo* di Palermo, molto bello, stile Liberty, promette una stagione di quaresima importantissima sia per le opere stabilite, sia per gli artisti. Si daranno : *Tosca, Iris, Otello, Rigoletto, Lucia.* Fra i nomi elencati nel cartellone figurano: le signore Bianchini-Cappelli, D'Arneiro, Fusco, Giaconia, Labia, Monti-Baldini e Pinkert; ed i signori Anselmi, Arditi, Beccucci, Giraldoni. Direttore: Maestro cav. Rodolfo Ferrari. La stagione s'inaugurerà ai primi di marzo con l'*Otello.*

— Al *Linzer Theater* di Linz (Austria superiore), il dramma in 5 atti *Franz* di Hermann Bahr, ivi rappresentato per la prima volta, ebbe entusiastica accoglienza. È un dramma storico, scritto con schietta ispirazione di poeta, mettendo in iscena la figura di Franz Stelzhamer, poeta nato

presso Linz nel 1802. Il dramma sarà presto rappresentato al *Deutsches Volhs-theater* di Vienna.

— A Firenze il Comitato per le esecuzioni di Musica Sacra, che è sotto il Patronato di S. M. la Regina Margherita e del quale fanno parte le nobili dame: principessa Strozzi, principessa Corsini, marchesa Altoviti-Avila, ha fatto eseguire ultimamente la *Messa solenne*, a 4 voci, del maestro Guglielmo Mattioli, direttore del Liceo Donizetti di Bergamo, lavoro ch'ebbe il primo premio al Concorso per l' Esposizione d' Arte Sacra a Torino. La esecuzione, accuratissima, fece gustare tutt' i pregi dell' importante lavoro del Mattioli.

— In occasione dell' andata in iscena delle *Maschere* di Mascagni, *Le Cronache musicali* di Roma han pubblicato un numero interamente dedicato all' avvenimento artistico così discusso in tutta Italia. Il numero, ricco di illustrazioni, contiene scritti di T. O. Cesardi, I. C. Falbo, T. Montefiore, L. Rasi, E. Faustini-Fasini, nonchè molte notizie inerenti a Pietro Mascagni ed alla sua opera.

— Nei teatri Veneziani: *Alla Fenice*, ripresa del *Thannauser* dopo la caduta delle *Maschere*, e in prova la *Regina di Saba*. — Al *Rossini* una buona *Gioconda*, diretta dal maestro Donizetti, pronipote di Gaetano Donizetti. — Al *Goldoni* le ultime rappresentazioni di Italia Vitaliani, che lascia ricordi artistici profondi. A questo teatro l' *N* di Sugana ebbe esito soddisfacente con tre repliche. — Al *Malibran* molto fortunate le rappresentazioni della compagnia Soarez. Quanto prima: *Le carnet du diable.*

— Il 23 gennaio Francesco Tamagno ha cantato alla *Comédie* di Parigi per la serata di addio dell' artista Worms, con la Sanderson. Il celebre tenore entusiasmò nella romanza della *Forza del Destino* e in quella dell'*Andrea Chenièr*. Alla fine della splendida serata tutti gli artisti fecero corona al Worms e Mounet-Sully gli disse " Grazie in nome della *Comédie Française* „ Lo spettacolo fruttò un incasso di lire quarantacinquemila.

— Promossa dalla locale Società Orchestrale, a Cremona si solennizzò il 15° anniversario della morte di Amilcare Ponchielli, coll' apposizione di una corona al monumento eretto colà all' illustre maestro e con uno spettacolo di gala al teatro *Concordia* con la *Gioconda*. Ai piedi del monumento pronunziò un discorso commemorativo il Sindaco avv. D. Ferrari.

— Al *Reale* di Berlino si sono rappresentate tre farse in un atto di Gustavo Kadelburg: *Il sesso debole, Il barile di polvere, Il nuovo tutore.* L'accoglienza per le prime due è stata poco favorevole, mentre la terza ha riportato gran successo.

— *L' Ostia* è il titolo di una nuova commedia in 4 atti di G. Portoriche.

— Nella basilica dei SS. Apostoli a Roma, l' esecuzione del nuovo Oratorio del Perosi: *Il Natale del Redentore*, diretta dall'autore, è stata lodevole. Tre pezzi bissati. Il lavoro è giudicato serio ed elaborato e segna un progresso d' arte nell' autore. Fra gli esecutori, ottimo l' illustre artista Kaschmann.

— Alla *Casa di Goldoni* Ermete Novelli fu interprete esilarantissimo della nuova commedia, originale francese, *L' interprete* di Cristan Bernard. Più che di commedia trattasi di farsa sullo stampo antico, con delle trovate piene di spirito che fecero ridere a crepapelle.

— A Genova, dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi sono stati rappresentati i tre atti di Roberto Bracco: *Il diritto di vivere*, nuovi per quella città. Il successo è stato ottimo con quindici chiamate. Le discussioni, vivacissime.

— Il 20 gennaio Giovanni Emanuel ha terminato un fortunato corso di recite all'*Adriano* di Roma, città nella quale ritornerà in quaresima al *Nazionale*.

— Dicesi con alquanto fondamento che il *Costanzi* diventi proprietà del Municipio di Roma. La cifra di compera si fa ascendere a un milione e mezzo. E così il *Costanzi* diventerebbe teatro Municipale, dopo la demolizione dell'Argentina, la cui area sarà messa in vendita.

— A Parigi, con una splendida esecuzione diretta dal maestro Colonne, si è data un'audizione del *Faust* di Schumann. La parte di *Faust* era sostenuta dall'artista Daraux.

— All' *Opera Reale* di Berlino si annunzia in fine di quaresima una nuova opera di Eugenio d'Albert, della quale non si conosce ancora il titolo.

— Al *Thèâtre du Casino* di Nizza la *Bohème* di Puccini ha ottenuto un felicissimo successo.

— Al *Politeama* di Sassari, con la *Mignon*, ed al *Civico* con la *Favorita* le recite procedono abbastanza bene. Una buona speranza dell'arte la signora Curellich, debuttante, che nella *Mignon* ha mostrato delle attitudini eccellenti di cantante e di attrice.

— Al *Principe di Napoli* di Catania procede lodevolmente una stagione di opera lirica, nella quale fra gli artisti primeggiano la Mazzoleni e lo Schottler, entrambi napoletani.

— Un'esecuzione del *Barbiere di Siviglia* al *Duse* di Bologna, ha avuto esito mediocre. La celebre Huguet non ha trovato accoglienze liete.

— Al *Regio* di Torino, Gabriele d'Annunzio, dopo di aver parlato splendidamente in onore di Giuseppe Verdi, lesse la sua *Notte a Caprera* che fa parte della Canzone di Garibaldi. La lettura interessantissima durò un'ora e venti minuti, coronata alla fine da acclamazioni vivissime.

— Al *Bellini* di Palermo la compagnia Maggi-della Guardia ha avuto il maggiore successo col *Cyrano de Bergerac* e con la terza edizione di *Come le foglie*. Due novità: *I mariti di Leontina e I fossili*, sono cadute.

— A Varsavia il 19 gennaio è morto il tenore cav. Ottavio Nouvelli. Egli stabilitosi colà dopo di essersi ritirato dalle scene, era professore di canto in quel Conservatorio di Musica.

— Renne Jacobson ha fatto rappresentare al *Residenz Theater* di Berlino una sua nuova farsa in tre atti: *La donna d' oggigiorno*, che ha ottenuto felice successo.

— Al *Palais Royal* a Parigi è piaciuta la commedia di Bilhaud e Ordonneau: *L'Amour*. Il lavoro ha dello spirito, ma è grossolano nella forma.

— Il 13 gennaio, a 66 anni, è morto a Lucca il maestro Carlo Angeloni, autore di varie opere che un tempo fecero il giro dei teatri italiani. Aveva ora ultimata un'opera in 4 atti: *Un dramma in montagna*, ed era direttore e professore di composizione all' Istituto musicale Pacini. Dalla sua scuola ne sono venuti fuori il Catalani, il Luporini, il Puccini.

— A Pisa, a quel teatro *Rossi*, si è dato il dramma lirico in due atti: *In congedo* del Maestro Bacchini, prof. del R. Istituto musicale di Firenze. Il lavoro fu giudicato più elaborato che geniale.

— Siegfrid Wagner ha avuto delle parole di grande elogio per l'esecuzione del *Tristano* e *Isotta* a Milano, ove ha assistito ad una delle rappresentazioni.

T Salvini

I nemici del teatro di prosa in Italia

LO STATO

I.

La ragione unica per la quale lo Stato italiano nega ogni sussidio ed ogni appoggio ampio e concreto al nostro teatro di prosa, secondo si è detto e ripetuto da molti ministri, dal 1864 ad oggi, si deve ricercare nella mancanza di denaro. Il ministro Gallo, recentemente, inaugurando i lavori della Commissione permanente d' arte lirica e drammatica, mentre ha mostrato di interessarsi alle sorti del canto corale e della coltura letteraria nei collegi di musica, ha riconosciuto che per ristrettezza di mezzi nulla è possibile di pensare per l' adeguato sviluppo nel nostro bel paese dell' arte drammatica. Questa constatazione — ironia della sorte del teatro di prosa italiano! — è stata fatta proprio nel momento in cui con certa solennità il ministro della Pubblica Istruzione ha cominciato a presiedere una Commissione che è chiamata, tra le altre cose, anche a studiare il modo d' incoraggiare alla meglio l' arte teatrale.

Questa ragione per uno Stato che non riesce a trovare inutili tante altre cose meno utili del teatro, alle quali con continui sacrificii riesce ad assegnar cifre cospicue nel proprio bilancio, può essere in un paese civile considerata di sola temporanea necessità e non mai di normale, costante, cronica noncuranza. Non intendo di accennare alle cose inutili alle quali lo Stato nostro apre la borsa e le braccia largamente, signorilmente. Se ciò facessi, senza volerlo, confonderei la questione alla quale mi accingo a dar sviluppo, che è di pura arte, necessaria ad un popolo che a preferenza di qualsiasi altra cosa mostra ancora di saperne vivere e di potersene beare, con altre questioni implicanti idee politiche che non amo e quindi non prediligo. Ciò che appare a colpo d' occhio e che è facile a chicchessia di notare, senza tema di passare per anarchico, è che se in fatto di spese di Stato si sopprimesse il solo capitolo " elezioni " il che restituirebbe alla Nazione

tutto l' onore che questa pianta parassitaria le ha sottratto, le sottrae e le sottrarrà, all' Italia sarebbe permesso di assegnare cospicue doti non ad uno ma a dieci teatri. Che il popolo d' Italia fosse chiamato al sacrificio dei teatri dotati dal Governo nelle varie regioni, ai primi tempi della costituzione a grande Nazione del proprio paese, è cosa che si capisce e il consentirvi senza lagrime fu prova di forza e di serietà. Il bilancio in quel tempo, esaurito specialmente dalle spese di guerra, chiedeva molte e molte privazioni di cose che in tempi eccezionali si possono ritenere di non prima necessità, e l'abolizione delle doti ai teatri, sebbene con danno e con dolore, doveva essere permessa. Ma passate le tristi vicende e le prime crudeli angustie, così come il tempo ha imposto che si aumentassero le spese per l'ampliamento dell'esercito, dell' armata, e di tante e tante altre cose molto aumentate ed ampliate e non sempre utilmente, lo Stato doveva pensare all'instaurazione del teatro. E invece che cosa è accaduto in quarant'anni? Si è pensato a tutto, ripeto, non sempre utilmente, e si è trascurato il teatro che il popolo addita costantemente a chi ha il supremo comando delle cose della patria, come elemento di prima necessità. È un bene pensare alle scuole d'arte: ma non è lecito escludere la drammatica. Se si fa qualche cosa per la pittura, per la scultura, e qualche lievissimo provvedimento si escogita per la lirica, si faccia di meglio per la drammatica. Alla lirica sono riserbate sorti migliori, anche abbandonata com'è dalla protezione dello Stato, ma non vedete quali frutti reca all' onor della patria, affidata principalmente nelle mani di Editori e d' Impresarii, non d' altro pensosi e fatalmente che del proprio bilancio commerciale? E questo bilancio ha movimenti iperbolici di entrata ed uscita: una febbre di lucri eccessivi lo pervade e ne mina moralmente ogni senso di equità e di dignità. Di quale arte vogliamo parlare noi quando la produzione per essere conosciuta deve diventare il pretesto per saziare immani ingordigie? Ma per quanto triste ed indecoroso, nell' arte lirica si nota un movimento dalle linee larghe, con tutt' i rischi e i pericoli inerenti; è la drammatica, campo meno vasto, che soggiace ancora a piccole tirannie, specie nell'attuale momento nel quale potrebbe dar segno di buona vita e di poter resistere alle aspre lotte del mondo. Ma lo Stato se da una parte provvede agli istituti di belle arti, agli istituti lirici, fa qualche cosa anche per la drammatica, sia col sussidiarne le scuole di recitazione, sia col premiare a titolo d' incoraggiamento la migliore, o le migliori commedie inviate al Concorso Governativo. Ecco, io attorno a queste miseriole non vorrei intrattenermi. Quì, in queste pagine, vogliamo dire il vero senza guastarci il sangue, e però proviamo, o cerchiamo di provare,

come tanto le scuole di recitazione che il premio drammatico, sieno due dolori per l' Italia. La scuola di Firenze esiste da molti anni: si dice, e forse sarà vero, che Francesco Ciotti vi abbia appreso tutto quanto è servito poi alla sua arte rispettabile. Si parla anche dell'Enrichetta Zerri-Grassi, e sia. Oggi Luigi Rasi porta pel mondo, come modello di prodotto della scuola affidata alla direzione di lui, la signorina Teresa Franchini: buona promessa anche questa. Vi sarà stato qualche altra cosa: un secondo brillante vi avrà appreso a far ridere signorilmente, non nego. Ma tutto questo dà ragione che si regga una Scuola di recitazione? — E quella di Torino! Il povero Domenico Bassi, a dar conto del risultato del suo lavoro, cita il nome di Corinna Quaglia, una gentile signorina, che mal consigliata, fu indotta a girare l' Italia in qualità di prima attrice, esponendosi agli strali acutissimi della critica e alla indifferenza del pubblico. Buon per lei se un onorato fidanzamento la tolse a così crudele tormento. Quella di Milano, nonostante ne abbia avuto cura un Luigi Monti, quali prodotti ha dato? Emilia Varini, che fu annunziata come un portento di arte, per diventare una discreta attrice, ha dovuto rifare, e vi ha durato qualche anno, tutta la sua carriera sul palcoscenico. Quella di Napoli? Ma il buon professor Marroccelli, che il 27 gennaio ultimo ha inaugurato il 32.° anno del suo esercizio scolastico, nonostante qualche servizio reso all'arte con l'avervi introdotto lo sventuratissimo quanto illustre Domenico Majone, non ha trovato quasi mai chi abbia sorriso benignamente alla sua scuola, alla quale egli è attaccato ancor oggi con l' ardore d'un innammorato di vent' anni al quale non arride la buona stella dell' amore!

E i concorsi drammatici?

Oh, quelli sono una pagina gloriosa della vita artistica italiana! Chi dei miei lettori può riuscire a leggere questa pagina, vegga, vegga, vegga quali superbe gesta erano serbate all' onor del paese nostro, dall'istituzione adottata per carità di patria dal ministro Ricasoli! Sì, per carità di patria!... Soppresse le dotazioni ai teatri, bisognava in tempi difficili per l'erario, dare una pietosa offa anche alla *teatraglia* di prosa, e si pensò *politicamente* di serbare all' Italia in via di farsi una e grande, il famoso premio drammatico, già decretato dal Governo della Toscana, il 15 marzo del 1860. Gli eterni dilettanti delle cose drammatiche e gli sbarbatelli ultimi venuti, diranno: “ Ma quei concorsi sono serviti a premiare un Cossa, un Ferrari, un Torelli! „ È vero, rispondo io, ma questi scrittori quando giunsero all'esame della Commissione aggiudicatrice del Premio Governativo, erano già onore e decoro d'Italia: e l'una e l'altra cosa non li aveva fatti la *mancia* (*pardon!*), il

premio di Stato, ma prima l'arte loro e poi un capocomico cospicuo che per varie ragioni, che ora non è il caso di esaminare, e tra esse non ultima quella di essersi addossate iniziative non sostenibili se non da una collettività operante, finì per tirarsi un colpo di rivoltella in Milano il giorno 31 gennaio del 1883! Nè è dimenticabile che la stessa Commissione, tra premi aggiudicati ingiustamente e qualche volta anche scorrettamente, è giunta persino a premiare, in modo ancora non bene definito, un vivo e un morto, con logica nuova: quella logica che gli uomini politici chiamano d'opportunità e che, quando possono, ne somministrano anche una certa dose nelle istituzioni d'arte malauguratamente e per organismo di vecchio Stato, affidate alla loro protezione.

Quale putiferio abbia giustamente sollevato l'atto inconsulto, ancora ricordo, ma il rispetto ai passati, mi consiglia di non ripetere nomi e cose che sono già in possesso del giudizio imparziale, sebbene lento, della storia. Ciò che posso affermare con sicura coscienza, è che il Concorso Drammatico Governativo, qualche volta forse, anche senza volerlo, quando ha proceduto bene ha fatto male del pari: conosco lettere autografe di Paolo Ferrari, a tale riguardo, che attestano nel modo il più luminoso la verità di quanto asserisco. La delicatezza quì mi impone di non accennare alla natura intima di questi preziosi documenti. E quando si è fatto guidare da preconcetti, il che gli è accaduto spesso, ha coperto di ridicolo l'Italia... diciamo così... teatrale!

E questa istituzione accettata per le angustie d'un bilancio oberatissimo che altro lusso per l'arte realmente non poteva permettersi, è in onore ancora oggi. Per lungo tempo giacque in agonia perchè sopravvivevano a se stessi ed al tempo, alcuni uomini che ne furono i caldeggiatori, e che poi trovarono in essa un certo appoggio alle non fiorite loro condizioni finanziarie personali. Emanuele Gianturco, quando si avvide della sinecura, in tempo utile, e cioè quando si accorse che chi vi attingeva dolorosamente per lui, una parte della sua esistenza, era scomparso, la soppresse. Si gridò, ma le grida emesse da sette od otto voci stanche e rotte, e da parecchi monelli della letteratura drammatica, speranzosi di muovere alla conquista del premio, al quale, pei fischi incontrati lungo il loro cammino, non sarebbero giunti mai, non ebbero eco, e il provvedimento gianturchiano, così razionale e così rispondente alla logica di fatto e all'indicazione del tempo, fu approvato e benedetto dai ben pensanti. E i ben pensanti ebbero ragione di approvare. Si era soppresso il premio governativo?

Evidentemente il Governo non poteva negligere del tutto l'arte drammatica. Qualche cosa si doveva fare: e chi dice che non si sarebbe

fatto quanto si desidera dall' Italia: il teatro di Stato, inteso come iniziativa elevatamente industriale e non come protettorato di signorilità? Illusione, illusione, si potrà rispondere; sta benissimo! Ma quando lo Stato non può provvedere, come prima necessità, al teatro inteso come vita della vita della Nazione, a che scopo e per quale ragione bandisce ai quattro venti il verbo dell'incoraggiamento o del premio al valore assoluto della commedia, mediante un assegno di tremila lire annue?

Per quale ragione e a che scopo se non per mostrare nel modo più evidente la nessuna cura che si ha per una istituzione, che intesa nel senso moderno, come appresso dimostrerò, potrebbe riuscire di grande utilità allo Stato istesso, mentre sarebbe accolto dal popolo italiano come un intimo bene lungamente desiderato?

Ma Gianturco passò, venne Baccelli, e il Concorso, con l' aggravante d'un suo codicillo per la rinascita della tragedia (decreto 16 novembre 1895), fu richiamato in vita. A Guido Baccelli fu preparato un severo piedistallo, circondato da rispettabili figure sofocliane, shakespeariane, raciniane, alfieriane, euripidische, ecc. ecc., ed egli vi si adagiò con la consueta olimpica persona tutta illuminata dall'aureola teandrica, che gli viene dalla natura delle cose superiori. E non solo il teatro di prosa da questo lieto avvento riebbe il suo Concorso e ripensò alla sua tragedia, che certi folli della critica francese avevano creduta morta fin dalle prime battute coturnali che Adelaide Ristori aveva con vittoria non ancor morta, fatte echeggiare nei teatri di Parigi, meravigliando il mondo!, ma prese un nuovo aspetto nella larghezza dei compensi gloriosi! Nella commissione governativa del Premio Drammatico furono introdotti nuovi personaggi e specialmente quelli che al teatro recano gravi e grandi contributi, infestandone le scene con le più sconce e più rivoltanti scempiaggini esotiche, ed elargendo decorazioni a mariti di prime donne non capaci neppure di farsi compatire dal pubblico e tanto meno stimare dalla critica, ad operettai di nessun considerabile valore di vera arte, ad agenti francesi che ricevettero le insegne della decorazione come un agguato perpetrato alla loro vanità di alti commercianti dell' arte, e ad altre simili individualità cospicue. Non c' è proprio che dire, all' on. Baccelli piace il fasto, e quando può non lesina sui modi per renderlo sempreppiù degno della sociale ammirazione dei suoi contemporanei e per tramandarlo sacro alle conquiste della storia! Oggi, non abbiamo, è vero, una commissione cosiffatta, ma ne abbiamo un' altra che se ha in sè delle vere personalità indipendenti, ha pure dei capicomici, la cui qualità non si può armonizzare con l' ufficio di componente la detta com-

missione, perchè non offre garenzie sicure di perfetta serenità di giudizio, e dei letterati-giornalisti pieni di buon gusto, è vero, ma con lo spirito un pò guasto, perchè non sono riusciti, avendone il potere, a far rappresentare qualche loro commedia per l' unica e semplice ragione che non hanno saputo scriverla.

Evidentemente, non è il volere del tal ministro o del tal altro: è il sistema che è errato.

Quando l' Italia era divisa in piccoli Stati, fioriva nelle sue mura un' arte drammatica. Per teatro nazionale allora s' intendeva a preferenza il teatro dialettale di ciascun capo luogo di regione. La produzione ispirata a sentimento di patriottismo trovava sempre una sicura vittoria e intrinsecamente spesso non difettava di pregi. I vecchi comici napolitani chiamano ancora nazionale la commedia dialettale che rappresentano. Gli staterelli avevano cura di dotare i teatri, e per questa cura noi, bene osservando, troviamo che in varii periodi abbiamo avuto una abbondante produzione d' attualità e la formazione di molte personalità artistiche. Un ventennio io direi veramente glorioso, nonostante le intime sue sregolatezze, ed è quello che si è iniziato timidamente verso il 1845 e si è pressochè chiuso nel 1865. Da questo tempo sono sorte le personalità delle quali ancora oggi l' Italia morale si compiace di menar vanto. Vorrei tentare la citazione di alcuni nomi, ma non vorrei cadere in obblii imperdonabili. Tra le donne mi tornano alla mente i nomi della Marchionni, della Internari, della Ristori, della Cazzola, della Sadowshy, di Giulia Monti, di Laura Bon, nonostante il suo fiasco di Napoli, della Santoni, della Pasquali, della Tessero, della Pezzana, della Marini, della Falconi, di Maria Rosa Guidantoni, e di pochissime altre.

Tra gli uomini quelli di Modena, Lombardi, De Marini, Taddei, Salvini, Majeroni, Ernesto Rossi, Alamanno Morelli, Gaspare Pieri, Salvator Rosa, Adamo Alberti, i Vestri, Michele Bozzo, Cesare Dondini, e pochi altri. Ma questa falange se fosse in vita oggi, il mondo davvero c' invidierebbe la supremazia della forza negli artisti drammatici!

E da questi capiscuola sono venuti poi i Cesare Rossi, i Novelli, i Leigheb, le Giagnoni, le Marchi, i Luigi Bellotti-Bon, che come direttore assurse a vera grandezza: lo dicano certe mediocrità che oggi passano per attori egregi: nelle gole di questi veri modelli di legno Bellotti, magistralmente, seppe mettere e suoni e intonazioni e quanto occorreva per far loro dire la propria parte come se l' avessero capita o come se fossero stati al caso di *sentirla!* — gli Emanuel, i Majone, le Duse, i Zacconi, i Belli-Blanes, i Bassi, i Zoppetti, i Ceresa, i La-

vaggi, i Biagi, ecc. ecc. E tra gli autori, ad illustrazione del periodo intorno al quale mi sto aggirando per comparare l' inizio e l' attualità del periodo nostro, vorrei pur ricordare qualche nome: Paolo Giacometti, Teobaldo Cicconi, Davide Chiossone, Gherardi del Testa, Paolo Ferrari, Carlo Marenco, Riccardo Castelvecchio, Pietro Cossa, Achille Torelli, e un numero cospicuo di sotto-firme rispettabilissime, che sapevano, tra un lavoro complesso e l' altro, alimentare il teatro con produzioni geniali, argute, organiche.

Questa fioritura era dovuta, evidentemente, ad una certa tranquillità d'esistenza negli artisti, procurata loro dalle doti dei piccoli Stati.

I capi delle compagnie sapevano di contare sopra di un assegno certo e la loro mente poteva permettersi il lusso di fissare certi problemi inerenti al teatro, e di svolgerli a vantaggio del teatro istesso.

Così era possibile all' autore di trovare subito una compagnia che rappresentasse i suoi lavori: era possibile all'attore di poter studiare con calma una nuova parte, che in allora, a studio compiuto, come si fa adesso nei teatri di Francia, di Germania, d' Austria e d' Inghilterra, se ne annunziava l' esecuzione come un avvenimento nuovo. C' era, infine, in tutto una forza di coesione, una armonia d'idee ben ponderate e di azioni ben condotte. E tutto questo bene si traeva dalla stabilità. Ed è storia: quando al teatro è mancato il superiore appoggio finanziario, i comici sono stati costretti a correre di paese in paese, di castelli in castelli, ora ad essere trastulli di folle plebee, ora ad essere l' elemento sollazzevole di principi distratti.

E v' è ancora oggi chi addentrando un problema di compagnia stabile d' artisti drammatici, in occasione d' un nobile tentativo iniziato a Roma, ha esclamato: Ma che compagnie stabili e compagnie stabili! I comici erano felici quando, nudi e scalzi, correvano il mondo, avendo per casa il cielo e per vitto la.... grazia del Signore! Questi voli di fantasia, oltre che gratuiti, al cospetto dell' ora presente, non possono essere considerati che delle vere grossolane bestemmie.

Il tempo dello *zingarismo* per gli attori drammatici è morto come sono morti tanti usi barbarici. Una coscienza nuova ora si è manifestata in tutti i lavoratori della scena, che li mette alla pari con chiunque sia degno del nome di persona civile. Ora è un altro il problema che affligge la famiglia del teatro di prosa: è l' *affarismo* volgare, bestiale, che ne mina la dignità e ne arresta lo sviluppo. Una Nazione che non si cura di riscattare tanti nobili lavoratori dallo stato d' ignominia in cui li tengono soggetti pochi vampiri che speculano in nome dell' arte mediante l' improntitudine usuraria teatrale più odiosa e più cretina, adempie scrupolosamente al suo dovere di protettrice larga e

severa dell' Arte? Lo Stato deve sentire questo dovere assolutamente, imprescindibilmente, con apposita legge, destinando un fondo cospicuo, che impiegato con severa coscienza e con oculata pratica della cosa, non recherà alcun danno alla sua finanza, anzi col tempo potrà riuscire d' aiuto alle sorti del pubblico denaro, mentre salva l'onore del teatro di prosa nazionale.

Se è dimostrato che piccoli Stati, con assegni dotali, sono riusciti a far fiorire un teatro entro le loro mura, senza perciò soggiacere al fallimento della propria sostanza pecuniaria, perchè non dovrebbe lo Stato, il grande Stato nostro, mediante un lieve sacrifizio di denaro, che potrebbe riprendere, ove ne affidasse la cura amministrativa a mani nette e coscienti, dare alla Patria nostra il teatro stabile dell'Italia nuova? Perchè ciò non deve avvenire? Un ministro che avesse il coraggio di proporre una simile legge non legherebbe forse il suo nome indissolubilmente alla grata posterità? E si noti che i piccoli Stati d' un tempo elargivano gli assegni come per donazioni. Oggi la cosa sarebbe da regolarsi diversamente: il denaro messo in bilancio per la creazione e gestione d' un teatro stabile in Roma, dovrebbe rappresentare cioè, un capitale nobilmente impiegato per una speculazione di Stato leale e bene ordinata.

Per visitare i musei ed altri istituti d' arte e di scienza il pubblico non paga? E questo danaro non serve al mantenimento dei musei e degli altri istituti istessi? Ebbene al teatro di Stato non è detto che il pubblico debba accedervi gratis. Si fa così altrove, si farebbe altrettanto da noi. E il danaro reso dall'esercizio, severamente tutelato, del teatro andrebbe a confortare il bilancio del teatro istesso.

In tal modo, e mano mano, sarebbe possibile di avvisare anche ai mezzi per istituire quel tale pensionato artistico al quale ha accennato in questa *Rivista*, Domenico Lanza; istituzione la quale renderebbe possibile agli artisti di essere meno avidi e più scrupolosi, pensando che con la modestia delle giuste pretese e col compimento scrupoloso del proprio dovere, provvederebbero alla loro dignità presente e alla loro tranquillità avvenire. Si pensionano gli impiegati dei musei? Ebbene si pensionerebbe anche l' artista a compiuto termine di lavoro.

La grande, sagace iniziativa di Stato renderebbe possibile la realizzazione d'un sogno, che è una viva necessità sentita da tutti: il teatro stabile di Stato.

In questo istituto sarebbero comprese tutte le vie sussidiarie che un attore deve percorrere per giungere degnamente ad occupare il suo posto. Così le inutili scuole di recitazione sarebbero opportunamente soppresse, i famosi Concorsi aboliti, perchè gli alunni avrebbero una

grande scuola in cui educarsi, gli autori un tempio d'arte e di giustizia in cui sostenere le loro prove, e sul teatro italiano spunterebbe un'alba così luminosa e lieta, da far credere che il suo giorno sia nato e che il suo lontano tramonto non potrà, come si è sviluppato utilmente, che descriversi gloriosamente. Si pianga pure dai beccamorti della critica, ma l'Italia è preparata e pronta anche ai nostri giorni a dare un contributo d'arte forte ed attivo, per opera di autori e di attori, al suo teatro di prosa presente.

Naturalmente, uno studio largo, profondo, esauriente, dovrebbe compiersi attorno alla costituzione dell' artistico edificio. Uno studio che fissasse con ordine e con chiarezza i limiti entro i quali dovrebbero svolgersi i diritti, intesi con giusta larghezza, come si conviene a gente privilegiata, e i doveri, intesi con onestà e rigore di legge, degli artisti. Stabilire ugualmente, e nelle proporzioni morali necessarie, i diritti e i doveri di tutti coloro che fossero chiamati amministrativamente a far parte del *ruolo* degli impiegati del teatro nazionale. Il quale teatro nel suo esercizio dovrebbe procedere con criterî inspirati ad attività produttive, rinnovantesi nelle energie mentali e fisiche, nelle indicazioni sempre varie, sempre vive, sempre sorprendenti che fa il tempo. Nessuna sinecura, nessuna accademia, nessun sogno di resuscitare cose morte in nome d' un classicismo essiccato, sterile, pretenzioso, inutile. I capilavori dell' umanità pensante ed operante, che si sono imposti a tutti i tempi, non hanno bisogno di congreghe per essere venerati o di nicchie che ne conservino i resti immortali: essi possono rievocarsi per amore di studio sereno, comparativo; per quello amore che invita le anime elette a rifare per coltura il cammino percorso gloriosamente dai grandi del passato. E a ciò basterebbe il teatro bene organizzato, senza imporre ad esso un ordine di idee esclusiviste. Innanzi tutto e sopra tutto, nel desiderato tempio teatrale l' anima che dovrebbe gioire e gemere, piangere e ridere, soffrire e godere, avvilirsi o sdegnarsi, soccombere o trionfare, sotto i mille e i mille aspetti consentiti da natura, dovrebbe essere l' anima del nostro tempo! Eterno è il concetto del teatro ed eterno sia il suo alimento applicativo: la vita! Nell' eclettismo, non inteso come adattamento o pervertimento di gusto, ma eletto a legge suprema di buon gusto, il teatro dell' oggi (chè il teatro è sempre dell'ora in cui vive, salvo per forza di genio a non mai morire!) deve trovare la sua essenza e la sua via, vani riuscendo, per forza di cose e per esempi eloquenti, tutti i malintesi tentativi di tornare all' antico, sia con ricostruzioni ed adattazioni del classico non richieste da nessuna necessità, sia ri-

volgendo al passato la propria indagine o chiedendo ad esso nuovo seme d' inspirazione. I recentissimi esempî delle classiche rappresentazioni euripidesche alla *Comédie Française*, e di quelle guidate da un concetto di rievocazione, delle *Maschere* di Pietro Mascagni, in Italia, non sono insegnamenti vivi e profondi che indicano eloquentemente quale sia la strada che deve seguire il teatro nel mondo? Onorare i passati non vuol dire rinunziare o non guardar bene in faccia al presente.

Tutto inteso modernamente, con anima e vita nuove, dovrebbe sorgere il teatro dell' Italia attuale. Una serie di criterii pratici ne dovrebbe guidare e guarentire le sorti. E se Roma, Napoli, la Toscana, il Piemonte reggevano teatri non a scopo di lucro, sebbene non ne apprezzassero tutto il bene che ne derivava, l' Italia nuova dia l' esempio di fondare un teatro con la sicurezza di non recar danno alla propria finanza e con l' oculato proposito di trarre dalla nobile e buona iniziativa un utile da investire a vantaggio della iniziativa stessa. Verrebbe il giorno in cui lo Stato italiano rimarrebbe solo il custode morale e legale e non più il garante finanziario del proprio teatro di prosa. Mi si può dire che l' Italia è e rimarrà regionale e che non tutta la penisola può convenire in Roma per godersi il teatro stabile di Stato. Un teatro di Stato dev' essere fatto per tutto un popolo e non soltanto per una certa classe privilegiata di persone. A prima vista l' osservazione potrebbe sembrare di niun conto, ma io vedo che essa ha il suo peso. Potrei rispondere: la Francia, oltre i suoi teatri di Stato collocati a Parigi, ne ha altri a Bordeaux o a Marsiglia? L'Inghilterra, oltre quelli di Londra, ne ha creati per Bristol e per Falmóuth? La Germania, l' Austria, dopo che hanno provveduto di teatri stabili di Stato le proprie capitali, si sono preoccupate d' instituirne in altre città delle rispettive loro Nazioni? Abbiamo, è vero, qualche esempio in Russia: esempio utile a citare: ma la maggioranza degli esempî mi metterebbe in grado di poter rispondere e di aver ragione.

Io invece voglio tener conto dell' osservazione. Il problema etnografico italiano, che tiene occupate le menti di molti filosofi e di moltissimi economisti, è di speciale natura. I fatti donde esso trae origine sono singolarmente crudeli. Molti uomini di buona volontà si affannano a sostenere che in Italia vi è una sola questione ed è quella della italianità. Così volesse il buon Dio che ciò fosse vero! Purtroppo, in Italia, esiste una odiosa questione regionale ed è tutta d'interessi: è insomma di quanto poteva essere di peggio per non potersi incamminare verso una soluzione razionale, giusta e benefica. Mentre però questo dibattito perdura, una idea, un simbolo, concilia in certo modo tutti gli italiani: la Capitale.

Ora quando la prova del teatro di Stato si tentasse a Roma, almeno moralmente, tutte le regioni si sentirebbero appagate nel loro amor proprio. Che se poi la prova uscisse trionfante e la questione etnografica fosse più viva che mai, allora, seguendo un po' l' esempio della Russia, l' Italia fonderebbe nei suoi principali centri regionali tre teatri, e in ciò amplierebbe il problema e darebbe un primo esempio anch' Essa: creando cioè, i teatri municipali, sopra i quali vigilerebbe, appunto come vigila sopra i Comuni. Non mancano tra noi esempî di teatri amministrati per conto di Società di azionisti; i risultati che si ottengono non sono forse ottimi? Basta per tutti citare, sempre amministrativamente, il *teatro Manzoni* di Milano.

Il problema, dunque, del teatro stabile di Stato è ampio più che non si creda, appunto perchè è connesso alle questioni d' indole sociale più urgenti, ma il suo studio si offre piano e facile e dice chiaro che una prima prova è senz'alcun dubbio tentabilissima. Da questa prima prova nascerebbe l' esperienza necessaria alle vedute dell'ampliamento, o meglio, e mi si passi l' espressione, del decentramento teatrale, inteso come benefizio desiderato e da concedersi alle varie regioni di Italia. Creati che fossero questi teatri regionali, lo scambio tra loro delle tre compagnie di artisti, oltre che riuscire a tener sempre desto il senso del nuovo, eviterebbe le localizzazioni del linguaggio, la cui intonazione, come primo requisito, si dovrebbe con ogni cura provvedere che in bocca degli attori suonasse sempre italianamente. Quanto bene all' arte e ai cittadini d' Italia farebbe questa iniziativa, tentata con proporzioni logiche, con vedute sane e con guarenzie sicure!

I lavoratori della scena di prosa: autori, artisti, operai: sarebbero riscattati dal presente stato di cose indegno d'una Nazione civile. Il pubblico non diventerebbe più oltre lo zimbello di speculatori avidi, ed il suo danaro spenderebbe per un' arte curata in tutta la sua essenza e in tutte le sue forme, con coscienza, con intelligenza, con scrupolosa onestà e con la dovuta imperiosa dignità.

L' iniziativa, difficile ma non impossibile, se tra noi fosse sempre attuabile il proposito di riunire delle buone collettività operanti, a prendersi da privati, data la presente condizione di cose fatta al teatro di prosa, non può che prenderla lo Stato con la sua autorità oggettiva e con i suoi mezzi.

E lo Stato finchè non darà segno d' intendere l' importante problema, e muoverà al suo studio e quindi alla sua attuazione, intuendone la necessità, sarà sempre considerato, e giustamente, come il primo nemico del teatro di prosa italiano.

Napoli, Febbraio.

Gaspare di Martino.

L'evoluzione del gusto teatrale

NON bisogna giudicare il pubblico dalle commedie che applaude di più.

Questo, può e deve farlo l'amministratore d'una compagnia o anche quella maggioranza—più trascurabile che una minoranza — di attori italiani, pei quali l'unico critico rispettabile è l'incasso e il *Padron delle ferriere* o la *Dame de chez Maxim* sono quello che per i fedeli è l'ostia consacrata. Nel fondo di ogni uomo si possono facilmente destare *le petit cochon qui sommeille* e altre bestie consimili; ma dire ch'esse sono tutto l'uomo, apparirebbe inesatto anche ad un sillogista dilettante di cinismo. La vendita continua, e mirabilmente, del *Tempietto di Venere* o delle *Massime eterne* non dovrà, spero, obbligare tutti gli scrittori a imitare lo stile e le idee di sant'Alfonso de' Liguori o del padre Casti, se pure quel primo libretto nella sua lezione attuale è da attribuirsi al poeta cesareo di Giuseppe II.

La misura della evoluzione del gusto teatrale dovrebbe trarsi da quelle commedie e da quelle tragedie che dieci o vent'anni fa sarebbero state fischiate e oggi sono, sia pure per una o due sere soltanto, applaudite con amore dal pubblico, e viceversa da quelle che, applaudite con frenesia vent'anni fa, oggi lasciano vuota magari la Casa di Goldoni.

Quali sono queste commedie? Data l'infinita varietà dei pubblici italiani per la quale non si ha notizia d'una sola commedia moderna che sia stata egualmente applaudita in tutta la penisola, è meglio domandarci: in che consiste la modernità cioè la novità dei drammi che solo da poco il pubblico accetta?

Non certo nel tessuto rudimentale della favola, chè da quando nel prologo dell'*Aridosio* Lorenzino de' Medici scriveva: " Non è possibile a trovare cose più nuove, sì che bisogna facciate con le vecchie " il mondo è rimasto sempre quello. E un medesimo preciso tema può essere svolto in modo diverso da Plauto e da Goldoni, da Molière e da

Labiche. O, per restar nella tragedia, la vecchia e perfetta definizione del padre Soave, " essere la tragedia un dramma in cui il singolo individuo contrappone la propria energia alla generale coscienza morale e nella lotta che ne segue soccombe, " include egualmente l' *Edipo* sofoclèo, la laude drammatica *Pianto della Madonna* attribuita a Jacopone da Todi, e il *Sollness* d' Ibsen.

La novità dunque è tutta nel modo, non nell' essenza,—nel modo di rendere nello scorcio scenico la vita ambiente e nel modo di giudicarla. Perchè—sia detto fra parentesi—l'autore che più si vanta verista ed oggettivo, mostra sempre, volente o nolente, il suo giudizio morale sui personaggi che presenta alla ribalta. Con lo stesso tema del *Romanzo d' un giovane povero* si potrebbe fare una commedia degna di modernità.

Ora il gusto teatrale in Italia appare evoluto rispetto a questi due *modi*, quello che diremo puramente formale e quello morale. Nè perdo tempo a provare che evoluto vale progredito. Ogni movimento può significare allontanamento o avvicinamento, a seconda che uno guardi dalle spalle o dalla faccia chi si muove e giudichi sè stesso l' ottimo punto del mondo. Ed è divertentissimo rispettare il giudizio di chi, in tragedia, preferisce il *Giovanni da Procida* di G. B. Niccolini al *Nuovo idolo* di François de Curel.

*

Non andiamo a cercare quale sia stato il gusto dei contemporanei del Goldoni. Ignari del vulcano su cui ballavano, beatamente festosi, anche i critici d'allora parlavano di *natura*, se non di *naturalismo*, quanto quelli d' oggi. E certo il parco e arguto scrivere del Gozzi oggi grevissimo alla lettura, e la piacevolezza serena e la satira lieve e la snellezza del Goldoni dovevano apparire la quintessenza della sincerità rispetto a tutti gli *scioltaj* imitatori dell'Algarotti, del Frugoni, del Bettinelli, che il Giusti definì così dolcemente " poeti da villeggiatura. "

Per difendere il nostro pubblico dall' accusa di mancare d' ogni gusto e di essere in balìa della più sciatta importazione straniera, bisogna ricordare che noi non abbiamo un teatro italiano. Goldoni e Alfieri. E poi? Niccolini o Cossa? Gherardi del Testa o Paolo Ferrari? Anche a scegliere dai *Suppositi* dell' Ariosto e dalla *Mandragola* del Machiavelli tutto il meglio della nostra produzione scenica, noi non riusciamo a trovare un filo conduttore e un' evoluzione sicura come nel teatro francese, e tanto meno riusciamo a trovare dei capilavori che oggi resistano intatti alla luce della ribalta.

Quando, toccata la mèta, caddero gl' ideali pugnacemente patriot-

tici che facevano applaudire dalle platee deliranti certi squarci dell' Alfieri o del Niccolini, noi dovemmo, tra il '60 ed il '70, ritornare al Goldoni. Ed era poco, o almeno non era tutto. Frutto di quel periodo ibrido fu Paolo Ferrari, maestro della scena, ma nè originale nel metodo nè audace nel pensiero nè sincero nella forma dialogica, ragione per cui le commedie sue che meglio resistono finora al tempo, sono quelle in versi.

L' invasione del teatro francese — con Scribe, Labiche, Dumas padre, poi con Sardou e Dumas figlio — fu facile chè qui era il deserto. E nel momento in cui tutti gl' italiani, soddisfatti e stanchi d' aver fatta o almeno d' aver visto fare l' Italia, desideravano un teatro nuovo o almeno una forma che corrispondesse ai sentimenti d' un paese nuovo e vittorioso, non fiorirono su da quel deserto che gli aggraziati proverbi del Martini e dei suoi cento imitatori. E nessuno, senza mancar di rispetto al Martini, vorrà dire che fosse abbastanza.

Da allora le commedie *moderne* che abbiano avuto un successo unanime in tutta Italia si contano sulle dita d'una mano sola,— prima di tutto, perchè l'unità morale e intellettuale d'Italia è ancora un sogno — per quanto sia a tutti noi cara, quanto la vita, la sua unità politica —, e la letteratura, checchè sognino i sedicenti eroi dell'arte, non crea uno stato d' animo sociale ma lo subisce, — poi, perchè ogni commedia italiana, data la bella cultura di teatro francese che ogni idiota frequentatore di platee si può fare in due o tre anni, è sempre giudicata in confronto al similare prodotto francese, — terzo, perchè i nostri stessi autori drammatici, non potendo cercare una pietra di paragone nell' opinione mutevole dei cento pubblici nostri, nè potendo ricercare i caratteri nazionali in un teatro nostro che non esiste, hanno sempre, più o meno, seguito l' impulso delle mode francesi, tedesche, scandinave, — quarto, perchè veramente anche all'estero, salvo che per le commedie fantasticamente allegre o per le commedie di cappa e spada, come il *Cyrano*, artefatte con abilità, con esperienza, con sonorità per dilettare più che per commuovere o convincere, il successo unanime e duraturo si vien facendo sempre più raro.

E la ragione di questa rarità del consenso è che la società europea traversa un periodo di crisi morale in cui il pubblico è annoiato dai vecchi problemi — l' uccisione o il perdono dell' adultera, l' abbandono o il riconoscimento del figlio naturale, il divorzio e il matrimonio eterno etc. —, ma non è maturo per contemplare e risolvere i problemi dell' etica nuovissima — il divorzio per volontà d' una delle parti, il libero amore, la diminuzione degli obblighi della prole verso i genitori, la nullità degli obblighi del padre verso il figlio adulto e prodigo, il

trionfo della volontà individuale sull'ambiente morale cristiano, la possibilità di un commercio puramente intellettuale fra uomo e donna etc. — E, per prendere esempii italiani e di jeri, giudica antiquato il problema posto dal Rovetta nelle *Due Coscienze*, ma si ribella alla finzione obbligatoria in omaggio alla attuale costituzione della famiglia, come nella *Morale della favola* del Praga, o alla possibilità del *Trionfo* della mente sui sensi come nella commedia di Roberto Bracco.

*

Ora appunto in questa crisi visibile anche nel pubblico nostro, esiste il progresso del gusto teatrale in Italia.

Non parliamo, per una volta almeno, delle scuole d'arte,— del teatro verista, del teatro idealista, del teatro a tesi. Qualche volta si è riesciti nel fervore delle lotte prò o contra una di quelle scuole a chiamar teatro anche una qualunque più o meno piacevole e nuova accozzaglia di parole che servisse appena di *pretexte pour qu'une âme reste sur la terre.*

Parliamo soltanto della qualità che era nel fondo di tutte quelle dispute e che molti non osavano profferire per paura che tutti quei castellucci di carta l'un contro l'altro armati, cadessero appena la parola magica fosse pronunciata. Dico della *sincerità.*

Finito il teatro patriottico, ammuffitosi il teatro romantico e declamatorio, ormai il pubblico nostro,—anche più di quello francese, ancòra *chauvin* e amante della retorica (l'*Aiglon* o la *Patrie* informino), e anche più di quello tedesco ancòra spesso in adorazione davanti all' *Onore* e alla *Casa paterna* di Sudermann (Hauptmann in Germania resta una eccezione, checchè credano molti critici italiani che ingojano come fosse nettare ogni *Docente a prova* e ogni *Eredità* presentata da Novelli e da Zacconi) —, comincia a stimare unico criterio a teatro, la Sincerità.

Una tesi anche audace non spinge il pubblico alla ribellione che all' ultimo atto conclusivo, se, dietro il dialogo e le scene, si sente l'autore semplice e convinto. L'illazione del terzo atto potrà far insorgere una platea per l' incertezza morale che dicevo più su, ma le premesse dei due primi atti sono accettate con calma e magari con applausi, se l'autore parla franco: il *Nuovo idolo* e le *Anime solitarie* e gli *Spettri* ne sono tre prove presenti e sensibili. Un verismo anche brutale, purchè la brutalità non sia ostentata, cioè non sia meno sincera, è accolto con ammirazione: la *Potenza delle tenebre* e il *Vetturale Henschel* come tragedie, la *Parigina* e gli *Amanti* come commedie, possono dirlo.

Viceversa un tema anche semplice e di morale corrente, se è svolto

con un dialogo vecchio e gonfio e con situazioni macchinate troppo artificiosamente, dispiace quanto e più di quei drammi audaci che ho lodati adesso. Se è svolto in un dialogo piano, snello, chiaro, se è sceneggiato con limpidezza e logica, ha infine le maggiori probabilità di successo: e l'esempio massimo è in *Come le foglie.*

Quest' evoluzione ammirabile verso la Sincerità si accorda poi in Italia con la qualità massima dei nostri attori.

Come nel palcoscenico per lodare o criticare un collega, i comici non lo confrontano a un illustre, ma dicono " È vero o è falso, dice o declama, è semplice o è esagerato ", così ormai nelle platee comincia a diffondersi la stessa misura di giudizio per gli attori e, quel che più importa al soggetto di queste osservazioni, per gli autori. " Com'è naturale! — Hai mai udito qualcuno parlare a quel modo? — Ma nella vita nessuno si occupa di queste cose! — Ma una dama non dice quelle cose o non fa quei gesti! "

E, naturalmente, data la diversità delle regioni nelle quali i varii autori nostri vivono e studiano la vita, questo stesso criterio di sincerità può contribuire all'equivoco: perchè il problema economico che può interessare Milano può lasciar fredda Roma, la passione che può entusiasmare Napoli può sembrare folle a Venezia. Ma questo fatto conferma, non infirma la mia osservazione.

D'Annunzio che s'è così bellamente assunto l'impresa di ridestare le qualità nazionali — secondo lui — dormienti, dubito che possa mai trovare pel teatro o pel romanzo (chi non rammenta il Re di Roma delle *Vergini delle Roccie?*) un soggetto il quale appassioni e persuada tutta l'Italia egualmente e sia singolarmente italiano.

Ma, senza credere in questo suo magnifico sogno, si può non essere scettici e pensare che, se non davanti ai problemi della patria i quali sono o almeno appajono varii alle varie regioni nostre, davanti ai problemi semplicemente umani il pubblico nostro si raffina, si rammoderna e ritrova quella grande qualità che nei secoli ha definito l'arte e la miglior letteratura nostra, -- la misura.

Uno storico arabo del decimoterzo secolo, descrivendo la immensità della Roma imperiale, dice che, se non fosse lo strepito dell'infinita popolazione di Roma, gli uomini potrebbero udire il romore che fa il sole nascendo e tramontando. Noi nella calma del nostro decentramento intellettuale, nell'equilibrio della nostra bell'anima federale, noi non siamo come a Parigi, a Londra o a Berlino, assordati dalla popolazione infinita. E potremo ogni dì meglio udire e vedere l'avvenire.

Speriamo e lavoriamo.

Ugo Ojetti

LE MASCHERE *

Le maschere tipiche della commedia italiana, Pantalone, il Dottore, Brighella e Arlecchino, hanno una origine altrettanto avvolta nel mistero e nello ignoto quanto le scaturigini del Nilo. In Italia, in Francia, persino in Inghilterra e in Germania, Riccoboni, Vincenzo De Amicis, Scherillo, Caravelli, Simoncelli, Magnin, Sand, Moland, Parfait, Cailhava, Des Boulmiers, Despois, De Meril, Guillermont, Addington Symonds, Burchardt, si gittarono, novelli Liwingstone, a ricercarle; ma, a malgrado i loro studi, le loro investigazioni, le loro congetture, non riuscirono a cavare un ragno da un buco. Ma si dice: " L'origine misteriosa delle Maschere riconduce ancora una volta alla questione delle provenienze italiche e romane delle Maschere stesse e della Commedia dell'Arte. Che i Romani avessero due forme di commedia, che un'ombra qualsiasi di somiglianza apparisca fra i *mimi,* le *satire,* le *atellane,* gli *esodii* e le rappresentazioni popolari, le quali poi assorgono a vera *Commedia dell' Arte,* che tra i *Sanniones*, i *Planipedes*, gli *Stupidi*, che tra il *Macco,* il *Pappo*, il *Bucco,* il *Dosseno* delle Atellane e le Maschere della Commedia dell' Arte si possa riscontrare qualche affinità, non parrebbe

* **Dalla *Storia del teatro drammatico italiano* di PARMENIO BETTÒLI che si pubblica a Bergamo in dispense: capitolo inedito.**

dubbio, ma tutto resta però allo stato d'ipotesi: ipotesi attraente come soggetto di studio, ma che non ha condotto sinora ad alcun risultamento, ad alcuna conclusione positiva „. Lo stesso Alessandro D'Ancona, maestro a tutti in simili studi, divide una tale opinione. In fatti, è chiaro: niente di nuovo sotto al sole. L'arte, che, da un lato varia in un perenne movimento evolutivo, il proprio concetto etico ed estetico; dall'altro, o come riproduttrice della natura e del vero, o come fantastica navigatrice pel mare sconfinato della idealità, si riassume in un grosso gomitolo, il quale, svolgendosi, la riattacca sempre al passato. Il nome di creazione, usato per indicarne le successive trasformazioni ed originalità, non è che un semplice traslato convenzionale, in quanto tutto ciò che un artista crede trarre vergine dal proprio cervello, non sia, in qualche guisa, che un rispecchio, una ripercussione fonografica di cose udite e vedute, di letture fatte, di cognizioni apprese, di sensazioni subìte e quindi, un complesso d'impressioni, precedentemente ed anche inconsciamente ricevute dal di fuori, piuttosto che uscenti da sè. E tanto più codesto legame col passato si deve avvertire in un'arte come la drammatica, avente a precipua, anzi ad unica subbietta materia l'uomo, il quale co' suoi vizi e le sue virtù, le sue passioni e le sue debolezze, è sempre stato, supergiù, identico, dacchè mondo è mondo.

Certo è, dunque, senza occorra discuterne tanto, che, come nella essenza della nostra commedia, tanto erudita, quanto dell'arte, così pure ne' suoi tipi e, specialmente, nei più popolari, si potrà notare la derivanza latina. Le maschere, intanto, proverranno forse o dall'uso dei comici romani di applicarsene una al volto, o dai mimi *fuligine faciem obducti*. Probabile, altresì, che il primo dei due vecchi, il Magnifico della nostra commedia, discenda dal *Pappo* della latina; il secondo, dal *Dosseno* e i due servi, o zanni, da *Bucco* e da *Macco*. Ma ciò che, per la storia del teatro, sarebbe importante da determinarsi è come, quando, per opera di chi tutte le nostre maschere prendessero i nomi e i caratteri fissi di Pantalone, Graziano Dottore, Brighella e Arlecchino. Riccoboni ne attribuisce la invenzione ad Angelo Beolco. Egli scrive, infatti: " Ce Poète a cherché les moiens de rendre comiques les Personnages mêmes des Veillards, qui naturellement sont tout froids si on ne leur donne pas des caractères chargés; pour cet effet il les deguisa, l'un en Pantalon à qui il donna l'habit & la Langue Venitienne & l'autre en Docteur Boulonois; il donna le Langage Bergamasque aux Valets, & il choisit plutôt ce Dialecte-là qu'un autre, à cause de la reputation du Païs, parce que l'on prétend que le bas peuple de la Ville de Bergame est un composé de sots & de fourbes,

qui excellent dans les deux caractères, & par cette raison donna à l' Arlequin Bergamasque le caractère du sot et au Scapin (Brighella) Bergamasque celui du fourbe „ E altrove, in nota ai titoli delle commedie dello stesso Beolco soggiunge: “ Elles admettent tous le Dialectes des Langues corrompues de nos Lombardies: le Païsan de Padoue, le Bressan, le Bergamasque, le Venitien, le Boulonois, & enfin, la Langue Grecque vivante melée avec la Venitienne, & il à fixè sur nôtre Théâtre le caractère ainsi que le Langage du Scapin, de l'Arlequin, du Pantalon & du Docteur „.

Ma, come fu già detto, perchè il buon Riccoboni abbia potuto accatastare tante madornali inesattezze, bisogna ammettere che, delle commedie del Beolco, egli manco avesse visto i cartoni. Non è vero, innanzi tutto, che il Beolco vi introducesse tutti i dialetti ch'egli enumera: i personaggi di lui parlano, invece, quasi esclusivamente la “ lengua pavana „ o vernacolo rustico padovano; uno solo, il ser Thomao dell' *Anconitana*, parla veneziano; un altro solo, Tonin nella *Moschetta*, il bergamasco, e i restanti, l' italiano. Il solo ser Thomao, dunque, tirandocelo pe' capegli, potrebbe racchiudere, rudimentalmente, il germe del Pantalone. I servi e, cioè, Garbugio, Daldura e Garbinetto della *Piovana*, Ruzzante e Menato dell'*Anconitana* e Truffa, Vezzo e Loron della *Vaccaria*, usano soltanto il dialetto padovano, nè si dividono in astuti e sciocchi: ma sono tutti del paro villanescamente scaltri. Ruzzante, del resto, ossia: il personaggio, che, a ragion del nome, doveva essere interpretato dallo stesso autore, non ha un tipo fisso: ora è un servo furbo, ora un innamorato briccone, ora un marito baggeo. Il solo personaggio bergamasco, Tonin della *Moschetta*, è un soldato, serio, destro, che nulla ha da spartire così con Scapino, o Brighella, quanto con Arlecchino.

Per scusare un tantino Riccoboni, si può ritenere ch' egli siasi riferito onninamente alla *Rhodiana*, la commedia controversa tra il Ruzzante e il Calmo, che ha per luogo d'azione la città di Parma e nella quale, effettivamente, oltre alle cosidette parti toscane di Roberto, Federico, Diomede, Felicita, Sofronia, Beatrice, Prudentia, ruffiana, e Campeggio, servo, si trovano: Demetrio, dottore, che parla un misto di veneto e di greco; Cornelio, legale, il veneziano; Naso, gabelliere, una specie di parmigiano: Simon, negromante, il bergamasco; Truffa, servo, il padovano; Corrado, altro servo, un tedesco italianizzato, o schiavone. Volendo, si potrebbe scorgere in Demetrio alcunchè del Dottore, notando tuttavia ch' egli si serve del greco, perchè nativo di Rodi, e niente del Bolognese, e in Cornelio, come già in Ser Thomao,

un pò del Pantalone; ma neppure in tale commedia, c' è il minimo indizio di Brighella e di Arlecchino.

L' unica influenza, che il Ruzzante e anche il Calmo possano aver esercitato su la formazione delle maschere si riduce, dunque, allo aver introdotto su le scene tanti diversi dialetti.

Che i tipi delle maschere esistessero sotto altri nomi, ancor prima si appioppassero loro quelli, coi quali salirono poi sino alla dignità della commedia scritta, è fatto che non richiede prova. Il Garzoni, tra gli altri, nel suo discorso *De' mascherari et delle maschere*, parlando di pubbliche mascherate, dice che si vede " un gentiluomo di gravità vestito da Pedrolino.... un signore veste da Burattino, e monta in banco a guisa di Ceretano.... un Gratian da Bologna con un filosofo.... un Magnifico con un fiorentino „. Per cui, a eccezione del secondo vecchio, che già viene chiamato Graziano, il primo è indicato col semplice nome di Magnifico; il primo zanni, con quello di Pedrolino e, il secondo, con quello di Burattino.

Doveva essere costume del tempo che i comici più in rinomo dessero stabilmente il loro proprio nome, o uno inventato di loro scelta, al personaggio, o carattere, che usavano interpretare nelle commedie a soggetto, e ne abbiamo un principio di prova nel fatto che taluni di essi, i quali recitavano soltanto parti toscane, ossia: senza maschera, si chiamavano rispettivamente, Adriano Valerini, *Aurelio;* Luigi Riccoboni, *Lelio;* la Diana Ponti, *Lavinia;* la Maria Malloni, *Celia,* ecc: ed una prova quasi assoluta negli scenari dello Scala. In tali scenari, si trova, da un lato, *Flavio tradito, Flavio finto negromante, La fortuna di Flavio*, *Le disgrazie di Flavio;* dall' altro *Isabella astrologa*, *La fortunata Isabella*, *La travagliata Isabella*, *La gelosa Isabella*, *La burla di Isabella, La pazzia di Isabella:* e Flaminio Scala, che recitava da Innamorato, o, come oggi si direbbe, da primattore, veniva appunto denominato *Flavio,* mentre primattrice della sua compagnia era *Isabella* Andreini; la quale non portava alcuno pseudonimo. Il medesimo si sarà probabilmente avverato anche riguardo alle maschere.

In quanto a Pantalone, vecchio bonario, spesso innamorato e canzonato quasi sempre, dalla mezza maschera nera, la barba grigia a punta sporgente in avanti e il vestire degli agiati negozianti veneziani di quel tempo, nulla impedisce di ammettere che il comico Giulio Pasquai, di Padova, detto per antonomasia il Magnifico, sia stato il primo a dargli quel nome e quella foggia di vestire e a farlo parlare in dialetto veneziano. Egli viene chiamato la prima volta Pantalon de' Bisognosi nello scenario di una commedia attribuita a Massimo Trojano, che fu rappresentata da gentiluomini italiani in Baviera, nel 1568, per

le nozze di Guglielmo VI, conte palatino del Reno e duca di Baviera, con Renata di Lorena. Virgilio Verucci, nella sua commedia *Li Stroppati*, gli stroppierà poi il nome in *Babilonio* e, nell' altra *Il dispettoso marito*, in *Torbolonio Pathanai;* ma Pantalone rimarrà sempre il buon Pantalone, che paga e porta via i cocci, anche senza aver rotto il gran nulla.

Il Dottore, l'altro vecchio, tutto nero, dal largo cappellone e il tovagliolino bianco al collo, potrà essere benissimo, come opina il Lampertico, una satira al famoso canonista Francesco Graziano, lustro dell'Ateneo Felsineo, nel secolo XII; ma pare, tuttavia, assodato che primo a recarlo sulle scene sia stato il comico Luzio Burchiello, il quale firmavasi, infatti, *Lus Burchiello Gratià* e vuolsi imitasse, nel recitare, un vecchio barbiere di Francolino, detto *Graziano delle Cotiche.* Derivazione del Pedante e, come già si è detto, del *Prudentio* di Faroni, del *Rovina* di Fiorenzuola, dell' *Ippocrasso* di Sforza degli Oddi e anche, in primo luogo, del Demetrio di Beolco, o del Calmo; la sua specialità fu sempre quella di spropositare slatineggiando in vernacolo bolognese, o, qualche volta, ferrarese. In seguito, Lodovico de' Bianchi lo chiamerà *Dottor Gratiano Partesana da Francolino;* Girolamo Chiesa, *Dottor Graziano de' Violoni;* Pietro Bagliani, *Dottor Graziano Forbizone* e giù giù *Dottor Balanzoni*, *Bombarda*, *Baloardi*, *Campanari*, sino ad Antonio Tomasoli, che lo dirà *Lattanzio Mescolotti.*

L'ipotesi che il nome di *Zanni*, dato collettivamente a' servi buffi e grotteschi, derivi dal latino *Sannio, Sannionis* (buffoni, giullari) od anche da *Sannie* (motteggi) sì che, nel *Sannio* cineromano, il quale, con le smorfie, la voce, i moti del viso e del corpo, muoveva alle risa, si debba riconoscere direttamente Arlecchino, può, volendo non fare una grinza; ma nemmeno par disprezzabile quella di Carlo Dati, tanto combattuta da Riccoboni, ch' esso provenga, invece, dal nome di Giovanni, la quale, innanzi tutto, sarebbe confortata dallo stesso atteggiamento grammaticale della sua indeclinabilità. Se fosse il *Sannio* latino, con pur mutata la *S* iniziale in *Z*, perchè non si sarebbe dovuto dire il *Zannio* o *Zanno*, e i *Zannii*, o *Zanni* a seconda lo si usasse in singolare o in plurale? Invece, viene da se che *Giovanni*, divenuto *Zanni*, dovesse rimanere inalterabile in amendue i casi. E poi, c' è questo: Garzoni, tra i ciurmadori di piazza registra, come si vide, *Zan della Vigna,* e il nome di battaglia di tal sorta di giocolieri ha risuonato fin quì come *Giovanni,* o *Giovannino della Vigna.* Riccoboni, per combattere il Dati, si fondò sul *Canto di Zanni e Magnifici* del fiorentino Antonfrancesco Grazzini, notando che, in Toscano, il sincopato

di *Giovanni* è *Gianni*, non *Zanni;* ma egli dimenticò Angelo Beolco, nativo di quella regione veneta, dove precisamente, per *Giovanni*, si dice *Zane*, o *Zanni*, il quale a non diciott'anni, quando il Lascane contava appena sedici, scriveva e recitava le sue commedie, in cui, qualche volta, i servi senza portarne il nome, vengono designati con quello di *Zane*. Aggiungasi che, nel bergamasco, anche adesso, come si dà della *Gioana* (Giovanna) a donna di mal'affare, si usa chiamare *Gioan* (Giovanni) un uom dappoco, un soro, un citrullo. Quando, dunque, si dovesse ammettere che il nome di *Zanni* scaturisse dalle prime commedie vernacole del Beolco e del Calmo, niente di più probabile, che volesse dire *Giovanni*.

Il primo di essi, il servo furbo, fu detto, a lungo, *Pedrolino* ed anche, secondo Riccoboni, *Scapino*. Ma quando cominciò a dirsi Brighella? L'etimologia di questo nome data dal Sismondi non pare troppo accettabile: " Mille e dugento dei Nobili Bresciani, egli scrive, volevano costringere i cittadini a pigliare le armi contro i Bergamaschi, ed essi non acconsentirono. Ne seguì battaglia sanguinosa nelle vie di Brescia, in cui i nobili restarono sconfitti, onde fuggirono a Cremona e vi formarono una banda militare. Il partito popolare ne formò anch'esso un'altra, sotto il nome di *Brugella* o *Brighella* ". Ma cos'ha da spartire Brescia con Bergamo, cui voleva muover guerra e una feroce fazione militare col lepido servo scaltrito, favoreggiatore d'intrighi e di tresche amorose, anticipazione del Figaro di Beaumarchais? Il nome ed anche il linguaggio e forse il vestire di codesta maschera, tutto di bianco, succinto, a triplice pellegrina, con alamari e orlature verdi, dissimile però da quello dello Scapino, trasmessoci dal Riccoboni; sono più verosimilmente da attribuirsi al gentiluomo e filodrammatico veneziano Antonio da Molino, denominato il *Burchiella;* che, per corruzione, sarà divenuto *Brighella*, al quale Lodovico Dolce, stampando, nel 1565, e dedicandogli la sua *Marianna*, scriveva: " dandovi alla lingua Greca e alla *Bergamasca* più volte, queste per vostro diporto contrafacendo, e componendo, e recitando commedie, avete ottenuto il nome *del primo*, che in questa città si abbia lasciato giammai veder et udire in scena ". Non potendosi riferire quel *primo* all'attributo del recitare in genere, perchè, a non parlar d'altri, il Da Molino era stato preceduto dal Cherea e dal Ruzzante; convien ritenere che il Dolce intendesse proclamarlo primo, o come suol dirsi, insuperabile nelle accennate contraffazioni.

Ed è, infatti, presumibile fosse il primo a trasformare qualcuno dei servi, o famigli padovani, o veneziani, del Ruzzante, o del Calmo, o idearne uno egli stesso in qualche sua commedia, dandogli il nome

di *Burchiella* e facendolo parlar bergamasco. E ciò spiegherebbe altresì come *Brighella*, sebbene si voglia nativo di Bergamo, abbia poi sempre usato, su le scene, al pari di Arlecchino, un linguaggio bastardo, rasentante assai più il veneziano, che non quello del Gioppino di Zanica, vero ed autentico archetipo del vernacolo bergamasco.

Ed ora " chi direbbe che *Arlecchino*: quella specie di scoiattolo scenico, inafferrabile nella rapidità dei suoi salti e dei suoi volteggiamenti, è il più misterioso di tutti? „ Il farlo discendere " da un *Planipede* romano, da un *Sannio* divenuto *Zanni*, senza però cangiar natura e carattere, del quale conserva per legittima eredità l' abito rappezzato *(centunculum)* e il *batocchio* (*parazonum*) „ sa di conghiettura azzardosa poco resistente alla critica, quando si rifletta che, se antichissimo il carattere, il tipo di servo sciocco, l'Arlecchino, con la sua maschera nera a fronte proeminente e rugosa, col piccolo cappello bianco a tesa rivoltata, l'abito attillato a losanghe varicolori, le scarpe di bazzana senza tacchi e il pistolese di legno, non appare se non dopo la prima metà del secolo XVI sicchè lo troviamo, la prima volta, negli scenari dello Scala, risalenti tutto al più, al 1577 e manco figura ne' *Balli di Sfessania* del Callot. D'Ancona si domanda: " E un Herlechonig, divenuto in Francia Hallequin, capo di una fantastica masnada notturna (*la maisnie Hallequin*) e che presso Dante si trasforma nel diavolo Alichino e nel linguaggio popolare si cangia in Arlecchino e dopo aver destato pianto e terrore è per campare ridotto a far ridere? „.

Ma è facile comprendere come sia domanda fatta da chi è travagliato dal dubbio, per semplice scarico di coscienza. Nè si pònno accogliere, se non come vere e proprie arlecchinate, le etimologie francesi che un Zanni, andato a Parigi, sotto Enrico III, fosse protetto dal magistrato Achille d'Harlay, dal cui nome si sarebbe chiamato *Harlequino;* o che Francesco d'Harlay, signore di Champalon, quinto del nome, dèsse alla maschera il proprio nome stesso di *Harlay — quint* o che, finalmente, a mo' di satira dello imperatore Carlo V, il nome significasse *Charles-quint,* soppressa la *C* iniziale. Gianfranco Galeani Napioni dei conti di Cocconato non esita, ne' suoi troppo facili entusiasmi, a riconoscere Arlecchino in un Gandino e in Fracasso, amendue bergamaschi, tratti in campo da Matteo Bandello: ma chi ben legga le novelle del buon domenicano tortonese non trova alcun diretto rapporto tra cotali due personaggi e il Zanni della nostra commedia, senza contare che le novelle istesse, le quali cominciarono ad apparire soltanto verso il 1554, non poterono diffondersi

e popolarizzarsi con tanta rapidità da spingere quasi concomitantemente i propri tipi sopra le scene.

Ammettendo invece, che primo a dare il nome a ciascuna nostra maschera sia stato rispettivamente qualche comico di vaglia, c'è a tenere il massimo conto di un passo della *Supplica* di Nicolò Barbieri, nel quale, circa le compagnie drammatiche, è detto: " La Spagna si serviva delle nostre italiane, e i comici vi facevano assai bene. Arlichino, Ganassa ed altri hanno servito la felice memoria di Filippo II, e si fecero ricchi ". Ganassa fu in Spagna nel 1570. Ritenendo che Barbieri abbia seguito il necessario ordine cronologico, Arlichino dovrebbe esserci stato prima, in un tempo che, volendo, si può far risalire sino al 1557, ossia: all'anno successivo a quello in cui Filippo II, per l'abdicazione paterna, fu proclamato re di Spagna. Se il nome di Arlichino fosse stato allora semplicemente quello generico di una maschera e non quello di un dato artista, la indicazione del Barbieri non avrebbe senso comune. Forzatamente dunque bisogna credere si trattasse di un comico, che portasse davvero quel nome, o lo avesse, per primo, adottato in maniera di nomignolo, come Luzio Burchiello quello di *Gratia* e Antonio da Molino quello di *Burchiella, o Brighella ecc.*

Per la storia del nostro teatro drammatico si può, quindi, ritenere e stabilire che i nomi alle quattro principali maschere della nostra commedia furono dati rispettivamente *Pantalone*, da Giulio Pasquai; *Graziano*, da Luzio Burchiello; *Brighella*, da Antonio da Molino; e *Arlecchino* da un celebre comico, che fu in Spagna tra il 1557 e il 1570 (*).

A tali quattro maschere, si aggiunse poi quella dello Spagnuolo, o Capitano, lo spaccone, millantatore e codardo, che rampolla diritto da *Pirgopolinices* del *Miles gloriosus* di Plauto. Lo *Spampana*, che figura nell'accennata farsa del Venturini, anteriormente al 1521, n'è già un primo accenno; poi lo troviamo, via via, nel *Zigantes* dell'*Archimista* di Bernardino Lombardo; nel *Raspante* della *Fraude* di Angelo Badalucchio; nell'*Aspromonte* degli *Oltraggi di amore e di fortuna* del Donzellini; nel *Bramasangue* delle *Querele amorose* di Ranucci nel *Passamonte* del *Parto supposto;* nel *Rinoceronte* e nel *Bellorofonte* della *Erofilomachia* e della *Prigione d'amore* di Sforza degli Oddi; nel *Flegetonte* della *Smarrita amante* di Sbrazzi; nello *Sbrana* della *Pronuba* di Asiani; nel *Capitan Bizzarro* di Secondo Tarentino; nel

---

* Ignazio Cantù pretende che questo comico fosse appunto un bergamasco di San Giovanni Bianco. Ma come lo prova?

Capriccio di F. A. Rossi; nel ***Martellione*** de' ***Li tre capitani vanagloriosi*** del Fiorilli; nel ***Leonontrono Arcitonitronante sbarrone*** della ***Flora*** d' Angeloni, ecc: e, più anticamente, nel ***Diomede*** della ***Rhodiana*** e nel ***Rabioso*** del ***Travaglia*** di Calmo.

Nella ***Rhodiana,*** all' atto 3°, scena 8ª, si legge:

CORNELIO:....... co xe el vostro nome?

DIOMEDE: Diomede Spezzamaglie è il vero nome, e cognome mio a comandi vostri.... è molto che io non usai conversatione di persona alcuna, se non starmi del continuo involto in sangue tra 2000 huomini morti.

A giorni miei mi sono ritrovato a imprese difficilissime e riuscita ogn' hora da valente soldato.

CORNELIO: È possibile?

DIOMEDE: Come? non ho avuto paura d' un squadrone di 500 fanti, e li ho fatti sudar da capo a piedi

. . . .

DIOMEDE:.... nè si ponghi alcun giovine bizzarro a dargli impaccio, che vi giuro per il stocco di Marte, ch' io lo farei più trito che la arena del mare con il Spadone ch' io porto a canto.

CORNELIO:.... 'l vien certi gavinei a cantando sotto i vostri balconi, deghe delle bastonate.

DIOMEDE: Lasciate il carico a me, non parlate più, ch' io li farò sentir sopra il dosso la mia spazzacampagna!

E, all' atto 4°, scena 3ª:

DIOMEDE: Il Cielò li ha aiutati, e la pietra, che mi si ha posto dinanzi, pregando per loro salute, io li havrei smembrati, e forse è stato il meglio suo, che al fulmine del spadone li pianeti sarien fatti pallidi.

Un altro esemplare ce lo porge il Beolco in uno de' suoi dialoghi, o forse: esemplare che si direbbe abbia servito a Shakespeare per creare il suo Falstaff. In detta farsa, c' è Ruzzante, che dice ritornare dalla guerra e vorrebbe riavere la Gnua, sua antica amante, la quale, frattanto, s' è data a mala vita con dei bravacci. Mentr' egli, con al fianco Menato, suo compaesano, cerca indurla a ritornare con lui, e, non riuscendovi, la minaccia: sbuca un di que' bravi, il quale, dopo averlo ben bastonato, gliela porta via. Ed ecco la scena, che ne segue:

RUZZANTE: (*rialzandosi*) Compare, egl andò via? Gh' è pi negun? guardè ben.

MENAIO: No, compare. L' è andè via ello.

RUZZANTE: Ma gli altri? Egl andò via tutti?

MENATO: Mo chi altri? A n'è vegnù se lomè quellu mi.

RUZZANTE: A no ghe vi troppo ben. I giera pi de cento, què m'ha dà.

. . . .

RUZZANTE: Si a no me muossi, perquè a mi fasèa da muorto, como a fasèa in campo, perquè i se tolesse via, intendiuu? L' è un pì saere quando ghe n'è tanti adosso.

MENATO: Compare, el giera uno solo alla fè.

RUZZANTE: Mo, se 'l giera uno solo, questo è stò un traumento, o qualche pregantola incantasion, che la insà fare. La l' ha fatto ella, che l'è Strigona.... adesso la m' ha fatto che uno mi è parso cento. Se 'l Ciel m' at, che 'l me paria un bosco d' arme, si le veea a bulegare, e menarme. Poh compare, che no me 'l disiviuu, che 'l gera uno solo?

MENATO: A sangue de nu, a creèa che 'l veesse.

RUZZANTE: Mo si a veèa pì de cento, a ve dighe. Mo ben, che v'impare, compare, de mi? Chi haràe durò a tante bastonae? Songie mo forte hom, e valente?

. . . .

RUZZANTE: A hè pi dolore, qué no m' han ditto, che 'l giera uno solo, che s' a l' haesse sappù, a ghe fasèa la pì bella noella, che me foesse fatta.

Tutto ciò, per altro risguarda assai più il tipo comico introdotto da vari scrittori nelle loro produzioni, che non la maschera, il carattere fisso della commedia dell'arte. Questo, dal Buonarroti juniore nella sua *Fiera*, è definito così:

Vedete
Quel Capitan Cardon stare interato,
Scagliar le gambe e quei mostacchi neri
Spietato arroncigliarsi
Simulando fierezza e crudeltate;
E granciti i pendagli
Colla sinistra, star pronto per porse
La destra a trar la spada
E fender monti e penetrar nel centro,
Tagliar le corna a Pluto e per la coda
Preso ed entrato poi quasi in favore
Della palude Stige,
Vivo e crudo ingoiarselo. Codardo
Poi più d' un birro. Ecco ch' e' passa e spira
Pravura, e pauroso par che stia
Sull' ali per fuggir: vera espressione
D' un poltron vantator *valamedios.*

E Vernon-Lee ne scrive: " Quasi soprapposto alla commedia italiana fu il tipo del soldato di ventura, hidalgo spagnuolo, violento, tirannico, arrogante e rapace, un misto di Don Giovanni, Pizzarro e don Chisciotte, dapprima più terribile che ridicolo, di poi personaggio comico di fecondo mangiafuoco, un capitan Fracassa o Matamoros il quale segue la stessa vicenda del temuto regno di Filippo II, odiato ma dignitoso, esecrabile ma comico ".

Non è a credersi, tuttavia, che un tal personaggio sia stato desunto, come volle qualcuno, dal teatro spagnuolo. Innanzi tutto, al tempo a cui si riferisce la nascita su le nostre scene della maschera del capitano, quel teatro non contava, si può dire, che *la Carutela, El Rufian Cobarde, Eufemia, Los Enganos, Cornudo y contento, pagar y no pagar* di Lope de Rueda, lavori apparsi tra il 1556 e il 1560, in nessuno dei quali si trova manco l'embrione di quella maschera; secondariamente, il teatro stesso era a noi affatto ignorato, nessuna compagnia drammatica spagnuola essendosi ancora recata in Italia.

È, piuttosto, da ritenersi che gl'italiani, rievocando quel tipo della commedia plautina, vollero farne uno spagnuolo a maniera di satira contro lo straniero, che teneva loro il piede sul collo. E, infatti, il castigliano, caduto rovescio entro in un fosso, senza possibilità di poterne uscire, il quale dice burbanzoso al portoghese, che passa: " Trahame de aquì que te perdono la vida! " è il più bell'esemplare del rodomonte che si possa immaginare. Sembra nondimeno incontrastato che, primo a recarne il carattere fisso, ossia: la maschera, nella nostra commedia dell'arte sia stato il comico Francesco Andreini, che assunse il nome di *Capitan Spavento della val d'inferno*, personaggio che poi, a seconda, dicevasi: Capitan Ariacarche, o principe della milizia; Capitan Diacatolicon, od universale; Capitan Leucopigo, o cul bianco, e Capitan Melampigo, o cul nero. In seguito Silvio Fiorilli, prima di farsi inventore del *Pulcinella*, lo chiamerà *Capitan Matamoros* (ammazzamori); Fabrizio De Fornaris, *capitan Coccodrillo*; Girolamo Gavarini, *capitan Rinoceronte;* Francesco Manzani, *capitan Terremoto;* Giuseppe Bianchi, *capitan Spezzaferro* e Nicolò Boniti, l'ultimo, *capitan Spacca*. Più tardi, un Goldoni inventerà *Scaramuccia* nella qual maschera si rese poi celebre Tiberio Fiorilli. Maland dice ch'essa " c'est le type de l'aventurier napolitain, vantard et poltron, plus souple moins convaincu et moins solennel que le capitan espagnol, lascif, ayant sous ce rapport toutes les traditions de la licence fescennine " vestiva tutto di nero sino ai nastri delle scarpe, sicchè Molière fa dire: " Le ciel s'est habillé ce soir en scaramouche ".

Dalle Calabrie venne *Giangiurgolo*, altra specie di capitano, o piuttosto di *Mafiuso*. " La forme de l' habit de Giangiurgolo, scrive Riccoboni, ne diffère pas de beaucoup de l' habit commun de son temps. Le caractère de ce personnage et le mème de celui des Capitains Espagnols et des Scaramouches „.

Al *dottor Graziano* facevano seguito *Cassandro Aretusi*, pur bolognese: *Cassandrino*, romano: *Pancrazio*, biscegliese, *o Cucuzziello;* il *Dottor Spacca-Strumolo*, creazione di Aniello Soldano, e *Don Fastidio*, specie di paglietta napolitano, inventato da Francesco Massari. Variazioni dei Zanni, saranno *Finocchio*, altro *Brighella*, di cui Perjacopo Martelli dice: " È un rigiratore, prontissimo ad attaccarsi ancora alle paglie per non sommergersi, ed intanto comparisce egli malizioso ed astuto, in quanto creduli troppo color si dipingono, ai quali ardisce vendere le sue frottole: e il suo dialetto da montagnaro di Bergamo non è dei più belli d'Italia, arroge poi l'abito bianco e verde, e la schiacciata berretta e la maschera sua da marmotta, cose tutte, che ajutano a riderne „; e *Narcisin Dessevedo* (*da desapidus*) che, secondo Adolfo Bartoli, era appunto una maschera sciocca, che sembra si localizzasse a Parma, vestendo brache e tunica a losanghe di vari colori, con cappello a larghe falde, e parlando il dialetto parmigiano con quella lentezza e ripetizione finale di frase che gli è propria. Riccoboni lo chiama *Narcisin di Malalbergo*. — Gabriello Panzanini da Bologna ci darà *Francatrippe;* Pier Maria Cecchini, *Frittellino;* Pietro Di Re, *Mestolino;* Giuseppe Tortorici, *Pascariello;* Francesco Gabrielli, *Scapino;* Giambattista Fiorilli, *Trappolino;* un Agostino Fiorilli, *Tartaglia;* Domenico Locatelli, *Trivellino;* Lorenzo Nettuni *Fichetto;* Salvator Rosa, *Coviello;* Nicolò Barbieri, *Beltrame;* Nicolò Zecca, *Bertolino;* Girolamo Salimbeni, *Zanobi;* Antonio Sacco, *Truffaldino*, ecc.

Fu tutta codesta famiglia di personaggi eterocliti, dall' abito variegato, o la tunica bianca, o il giubbetto a striscie e orlature, dal cappelluccio su le ventiquattro, o la berretta schiacciata, e la mezza maschera nera sul volto, che, per oltre due secoli, dominò, con la commedia dell'arte, non soltanto le nostre scene, ma quelle pure dell' estero.

Parmenio Bettòli

DELL' ARTE DI GIACINTO GALLINA (*)

Giacinto Gallina scriveva: " Che cosa sia l'arte: sangue, dolore, miseria, ebbrezza, gioia, fede. Che cosa sia il dilettantismo: volgarità, borghesia, stupidità (1) ." In queste poche parole è riflessa l'idea altissima che egli ebbe dell'arte, il culto severo che le dedicò. Rispettava, dice il Fambri (2), la Musa come una donna idealmente amata, e la Moralità come una dea.

L'arte sua volle sempre che fosse morale (3). Sul principio credeva che essa debba proporsi deliberatamente un ammaestramento morale o civile, poi si persuase via via, penetrando più addentro nella realtà delle cose, che l'artista il quale riproduce la natura senza guastarla, fa opera morale. L'evoluzione del suo pensiero e, se così si può dire, della sua filosofia, è appunto caratterizzata dall'avvicinarsi ch'ei fa, ad una più realistica visione della vita.

La storia del teatro del Gallina è compresa nel contrasto e nell'armonia finale delle due doti naturali, che fecero di lui un grande comediografo: osservazione acuta e sempre sveglia, animo pieno di bontà e di ottimismo.

(*) Il seguente brano di uno studio sul comediografo veneziano, cui l'autore attende, si pubblica come omaggio alla memoria di Giacinto Gallina nell'anniversario della Sua morte (13 febbraio 1897).

(1) Questo passo e tutti gli altri che verrò indicando colla sigla Mss. M. C. sono ricavati dai manoscritti autografi di Giacinto Gallina che si trovano in possesso del Civico Museo Correr di Venezia. Le parole, riportate qui sopra, stanno sul foglio datato di *Pavia 17-7-79*. Nell'orditura di *Mia fia* (Mss. M. C.) è scritto: « *esercitar un'arte no xe sorbir un vovo e le strade no xe tute rose e fiori come che le par* ».

(2) Paulo Fambri: *Intorno a Giacinto Gallina* in *Atti del R. Istituto Veneto di scienze lettere ed arti* (serie VII, tomo VIII, disp. IV, 25 marzo '97, pag. 292-294). È la commemorazione che il Fambri, quale segretario dell'Istituto, tenne nell'adunanza ordinaria del 21 febbraio 1897.

(3) Nelle sue commedie non c'è parola che non sia castigata; a tal punto che mettendo in bocca al *Serenissima* quattro versi di Pietro Buratti: « *Vogio ben...* », nei quali c'è una parola alquanto libera, usuale tra il popolo e forse al Gallina stesso, annotò sul copione (Mss. M. C.): « l'attore dirà: mincioni! », al posto, s'intende, di quella tal espressione.

Sin da fanciullo era un osservatore, anzi uno scrutatore — diceva un amico del babbo — il quale si spingeva mirabilmente in fondo alle cose (1). L'animo suo, dolce e buono, si compiaceva delle tenere dimostrazioni d'affetto e delle imagini d'un mondo ideale e perfetto. Gli piacevano l'*Ortis* del Foscolo e le tragedie dell'Alfieri; dei contemporanei poi sopratutto Teobaldo Cicconi e Emilio Praga, ambidue della scuola romantica, che allora si chiamava realista. Dalle letture predilette veniva vieppiù raffermato in quella *tendenza lirica*, dalla quale il suo spirito osservatore rimaneva come offuscato. Nelle due prime commedie, composte sotto quelle impressioni, egli s'ingegna di correggere la realtà per farla somigliare alle sue fantasticherie.

Non durò a lungo questo suo momento romantico: " pigliai in mano a malincuore quel prosaico Goldoni, lessi, studiai, non so come mi si sviluppò improvvisamente il senso della realtà (2) ". La sua osservazione, ristretta ad una realtà troppo particolare, abbracciò più largo ambito. Passava all'ammirazione del Manzoni e di Paolo Ferrari; e vedeva rientrare nel campo dell'arte anche la vita d'ogni giorno, anche gli aspetti più umili delle cose. Però concepì l'ideale e il reale come termini contraddittori, di modo che l'uno escludesse l'altro; e si rendeva prima conto della realtà esterna, cui rappresentava con efficace evidenza, che dell'essenza di essa. Nelle commedie di questo periodo riproduce, meno accentuato, su terreno più pratico, il motivo poetico del Leopardi.

Da ultimo, compiendo interamente l'evoluzione iniziata, assorge a una visione più sintetica delle cose: ritrova l'ideale nel reale. Non ha più la preoccupazione di far sgorgare l'ammaestramento da ogni parola, non rappresenta una realtà ricorretta dall'intento di veder trionfare la giustizia nel giro di due o tre atti, ma, nell'apparente ingiustizia dello scioglimento, lascia in noi uno sconforto fecondo, uno stimolo a pensare. Sua norma divenne: " Bisogna esser pratici per non esser mistici, esaltati, esagerati. Considerare la vita com'è (3) ".

Mentre il pensiero del Gallina compiva questa evoluzione, l'arte sua andava di pari passo raffinandosi e perfezionandosi; anzi la forma e la materia delle sue commedie si svolgevano con azione vicendevole: cosicchè ne uscì la organica originalità del Gallina quale si mostra in *La famegia del santolo*.

Ipocrisia (1870) e *L'ambizione d'un operaio* (1871) sono scritte in maniera enfatica e sentimentale; nello svolgimento c'è un arruffio di scene che tradisce l'inesperienza dello scrittore. Affascinato dalla freschezza e dalla verità del Goldoni, si diede a rimodernarlo in *Barufe in famegia* (1872),

(1) Paulo Fambri: *Giacinto Gallina*, in *Nuova Antologia* (anno XXXII, serie IV, vol. LXVIII, fasc. VI, 16 marzo 1897, pagg. 193-231). Vedi pag. 197.

(2) G. G. *Teatro Veneziano*, vol. VII, pag. XII, Padova, Sacchetto, 1887.

(3) Mss. M. C.: *Esmeralda*.

e colla festevolezza dell'arte goldoniana scrisse ***Nissun va al monte*** (1872). Una prima rivelazione d'arte originale, più raccolta e riflessa, è ***Una famegia in rovina*** (1872). Incerto, si attacca ancora al suo modello, ne rinnova ***Il prodigo*** in ***El fragion*** (1872), ***Le massere*** e ***El campielo*** in ***Le serve al pozzo*** (1873), manda uno sprazzo di luce in ***El moroso dela nona*** (1875); ma nella commedia seguente, ***La chitara del papà*** (1875), appare il contrasto di indirizzi artistici di cui è in balla. Ritorna alla maniera goldoniana con ***Zente refada*** (1875) e con ***Tuti in campagna*** (1876); maniera che egli ha completamente assimilata, così da renderla originale in ***Mia fia*** (1878), che è un capolavoro. Di queste commedie è proprio un intreccio piuttosto semplice, cui sono quasi sottomessi i personaggi, qual più qual meno, festevoli e spensierati; gli atti, tolte poche eccezioni, si chiudono con una scena d'effetto e rumorosa; e il terz'atto par destinato a dipanare la matassa, aggrovigliata prima, e a mandar tutti contenti col levare ostacoli e rimettere i traviati nel retto sentiero.

Finalmente il Gallina, appoggiatosi sin'allora al Goldoni, sebbene sentisse irrobustirsi le proprie gambe, cammina da sè. Si forma un'arte più intima, pensosa, un po' mesta, ricca di affetto; che, già rivelatasi con ***El moroso dela nona,*** e una seconda volta con ***Telèri vechi*** (1877) appare in tutta la sua pienezza ne ***I oci del cor*** (1879) che è la commedia più spontanea del Gallina: è proprio tutta sua. In ***La mama no mor mai*** (1880) si abbandona all'impeto del proprio sentimento; con ***Così va il mondo, bimba mia!*** (1880) suggella la filosofia di quel momento artistico.

In quegli anni vedeva il ***verismo*** alzarsi vittorioso, e ne ebbe una spontanea ripugnanza. Poi tra dolorosi tormenti della propria coscienza, passò grado grado dallo sprezzo all'ammirazione di esso. Lesse qualcosa dei teatri stranieri e colla intuizione mirabile che aveva, comprese tutto l'indirizzo di quelli. Conosciuto meglio e più intimamente il tempo suo, aspirò ad una verità più universale, uscì dall'ambiente veneziano, benchè si servisse tuttavia del dialetto, e s'acquistò un'arte più profonda e sintetica. In ***Esmeralda*** (1888) espose, a così dire, il nuovo programma; in ***Serenissima*** (1891) accoppiava alla poesia di Venezia la realtà moderna, animando l'ambiente dialettale di figure universalmente vere; in ***Fora del mondo*** (1892) dava lo studio psicologico di un carattere; compariva quindi nel teatro galliniano l'opera classica, ***La famegia del santolo*** (1892), il capolavoro. ***La base de tuto*** (1894), che seguì, è uno studio mirabile dal vero, meglio che un'opera di organica unità, quale sarebbe stata ***Senza bussola***, se la morte (1897) non l'avesse interrotta. Giacinto Gallina moriva quando pareva voler lasciar da parte il dialetto e pensava ad una commedia in lingua: ***Il superuomo*** (1).

---

(1) Mi sembra utile di avvertire che le produzioni, qui enumerate, non formano lo elenco completo di quelle scritte dal Gallina, elenco che non è qui il caso di dare. Le date delle prime rappresentazioni di esse — ho tralasciato, per non appesantire, l'indicazione del mese o del giorno — che in tutte le pubblicazioni, sinora comparse sul Gallina, sono più o meno sbagliate, le ho ricavate dai giornali contemporanei.

Egli intese il verismo come la fedele riproduzione della vita, e di questa non si dissimulò il male, ma vi riconobbe anche il bene: a differenza dei così detti *veristi*, che poggiandosi su una falsa psicologia, fanno prevalere sempre sulla volontà dell'uomo i bassi istinti animali. Vide i difetti del nostro tempo nella mancanza di una forte coscienza morale — nella quale faceva rientrare anche la religiosa — nell'egoismo, nell'ipocrisia, che combattè a tutt'oltranza, e si augurava che una saggia educazione, l'unione di tutti i buoni apportassero, una volta, il regno della giustizia.

Egli annotava: " I grandi poeti, artisti, ecc. sono stati sempre realisti, cioè hanno studiato il vero, ma codesto studio essi sempre lo fecero sulle cose *vive*. I mediocri studiano e riproducono il vero delle cose morte (1)„. La norma della sua arte è contenuta dalle parole che scrisse a proprio ammonimento nell'orditura di *Senza bussola:* " semplici, semplici (2) „. Allo spettatore voleva strappare l'esclamazione: ma questa è la vita! " Non è vero „, diceva, " che nella vita reale la poesia non esista, chi lo dice calunnia la vita, perchè non sa vederla che da un lato solo. È colpa sua e la crede colpa della vita (3) „.

Egli mutò il proprio indirizzo, conosciuta che ebbe l'arte contemporanea; ma, come il suo *Bapi* de *La base de tuto*, non voleva saperne di livree, non si fece imitatore o seguì una scuola: si formò una forte soggettività artistica che tanto coscientemente definì:

" Chiedere l'ispirazione alla verità, bella o brutta che sia, meditata negli uomini e nelle cose, coll'animo sgombro da pessimismi o da ottimismi preconcetti; avvivare l'opera d'arte con un senso umano di benevolenza per tutti; trasfondervi quell'indefesso anelito che anima e affatica e incuora tutti quelli che tendono col pensiero e coll'azione verso un ideale di giustizia e d'amore scambievole; non far mai tregua cogli istinti grossolani, nè per certezza di lucri, nè per vanità d'applausi; ammirare ed amare, con ragionevole larghezza, le grandi opere degli stranieri, ma non sottomettere mai l'arte propria a formule o indirizzi comandati da una critica volubile; restare insomma italiano nel pensiero, nel sentimento, nel gusto: ecco il mio programma e la mia fede: ecco la promessa che un giorno ho fatta al mio povero padre e che ora rinnovo, con pari commozione e pari riverenza a' miei concittadini (4) „.

---

(1) ETTORE DOMINICI ebbe la fortuna di poter trascrivere nella bellissima *Commemorazione di Giacinto Gallina,* tenuta la sera del 25 febbraio 1898 al Gabinetto di Minerva di Trieste e stampata nell'*Archeografo triestino* (nuova serie, vol. XXII, anno 1897-98, fasc. I, pagg. 238-249) parecchi pensieri e note del G., dai suoi autografi inediti. Il brano qui citato vedilo a pag. 243.

(2) E. DOMINICI, o. c.

(3) Queste parole del G. riporta LEONE FORTIS nell'art. su G. G. in *La Vita Italiana* (nuova serie, anno III, vol. I, fasc. VI, pagg. 484-488). Vedi pag. 488.

(4) Queste parole sono parte della lettera che il Gallina scrisse da Siena (26 giugno 1894) al Sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, ringraziando il Consiglio comunale per la pensione annua che gli era stata votata. La lettera fu riprodotta, in occasione dei funerali, dal *Gazzettino* (anno XI, n. 47, Venezia 16 febbraio 1897).

✻

L'ispirazione veniva al Gallina da pensieri o da sentimenti soggettivi; ma ne ricavava subito una situazione drammatica, dalla quale si dovesse svolgere la commedia.

Già con *L'ambizione d'un operaio* voleva dimostrare " che un povero uomo per dare a' propri figli una educazione superiore al suo stato e per l'ambizione di farne dei dottori, ne fa invece altrettanti spostati e manda in rovina la famiglia (1) ". Per *Esmeralda* annotava: " Il torto di Giunia dipende dalla tendenza ad esagerare le cose della vita, a guardare sempre dal punto di vista dramatico (2) ". *La base de tuto* gli fu suggerita dallo sdegno contro alcuni critici che trovavano poco naturale il rifiuto del *Serenissima.*

Nel foglio autografo, che si conserva al Museo Correr, datato di Pavia 17-7-79, sta l'orditura di *La mama no mor mai.* Vi si può seguire tutto il lento lavoro, per il quale venne formandosi quella commedia, e si vede come egli variasse e rimutasse l'intreccio, attenendosi sempre allo stesso concetto fondamentale.

" *Senza mama!* Una famiglia in apparenza felice, che prospera, ove tutto brilla, ma nella quale manca l'affetto soave e profondo della madre ed il suo occhio amoroso. I figli hanno uno scopo solo: arricchire — le figlie: trovar marito! — Vogliono abbandonare la casa vecchia, mettersi su un altro piede — la felicità sta nella ricchezza. — E quando le avversità distruggono l'apparente benessere, si troverebbero tutti nella solitudine, nel vuoto, senza affetti e senza il coraggio che ne nasce, se non si destasse la memoria della mamma. Questa memoria sveglia un dolore assopito, ma non estinto dall'egoismo, ed in quel dolore trovano un vincolo che li lega tra loro, trovano l'affetto della povera morta, trovano il coraggio e la vita. Anche la sola memoria della madre può essere la luce nel buio dell'esistenza.

Scopo: Che tutta questa...... ed il poco affetto vicendevole dipendono dalla mancanza della mamma ".

Più giù:

" Casa mia! mama mia!

La mamma rendeva poetico il dovere.

Scopo: Che cosa sia il benessere materiale, senza l'amore che è la luce ed il profumo dell'esistenza ".

Tra abbozzi di intrecci ed orditure spunta a volta a volta il concetto fondamentale:

" Quando in una famiglia manca la madre, per quanto questa famiglia etc....., si sente il vuoto, il freddo, il buio. — E questo vuoto non può

(1) G. G., *Teatro veneziano,* vol. VII, p. IX.

(2) Mss. M. C.: *Esmeralda.*

essere colmato che serbando viva la memoria della morta. — Questo freddo e questo buio non dànno luogo al tepido ed alla luce dell'amore, se non quando tutti si stringono intorno al culto di quella santa memoria „.

Dalla vita il Gallina prese gli intrecci, i personaggi, il dialogo, sempre osservando quanto lo circondava. Non ne faceva mistero, ma diceva: io non copio un individuo; quella non è arte, sarebbe come il fare una fotografia, non un quadro. Gli elementi sono presi dall'osservazione, il collegamento di essi, la costituzione del personaggio è opera della mia mente.

Abbozzando il ritratto morale d'un personaggio, come usava fare di tutti, prima di comporre il dialogo, chiudeva tra parentesi il nome del suo primo maestro, come a ricordo che qualche tratto lo prendeva da lui (1). Di un altro personaggio annotava: " Un tipo alla „ — e qui il nome di un suo amico — " che tol via i altri, essendo però anca lu etc (2) „.

Sarebbe troppo lungo ed anche impossibile il determinare quali persone gli servirono da modello ai diversi personaggi; ma non è nemmeno necessario, e ci accontenteremo di alcuni esempi. La vecchia serva amorosa di *Una famegia in rovina* gli fu certo ispirata da una vecchia domestica di casa Gallina, la quale per il lungo servizio vi s'era affezionata così da parere una persona di famiglia. A Trieste si ricorda ancora quel maestro dei cori d'un teatro cittadino, tutto infatuato della figliuola (ora applaudita cantante), che gli suggerì il tipo di *Anzolo* in *Mia fia*. A Venezia ancora oggi gli amici salutano col nome di *Nobilomo Vidal* un caro, simpatico e arguto vecchietto che certo offerse al Gallina molti elementi per la creazione del suo personaggio tanto conosciuto.

Il Trovatore, la cui esecuzione si innesta al secondo atto di *Mia fia*, egli ebbe campo di conoscerlo, suonandolo in orchestra al teatro Malibran nel luglio 1871, come ci dà prova una sua lettera (3). E non è forse un caso che in *Tuti in campagna* e in *La base de tuto* sia nominata una villa al Dolo, quando si sappia che proprio al Dolo possedeva una villetta, eredità dello zio Gatto, il padre del Gallina.

✱

L'arte di Giacinto Gallina ha la caratteristica e il pregio di una grande verità e di una grande spontaneità. Acutamente ne parla il Giovagnoli:

" Egli non cercò e non vagheggiò che la verità nell'intreccio dei fatti, la umanità nei caratteri dei suoi personaggi, la naturalezza nella sceneggiatura... modestissime aspirazioni — come si vede — eppure tanto difficili ad attuare; finalità, semplicissime a prima vista, e tanto ardue a raggiungere, ma per mezzo delle quali soltanto l'opera d'arte consegue la perfezione e la durevole fama (4) „.

(1) Mss. M. C.: *La mama no mor mai.*

(2) Mss. M. C.: foglio *Pavia 17-7-79.*

(3) Attilio Gentille: *La giovinezza di Giacinto Gallina* in *Ateneo Veneto* (a. XXIII, vol. II, fasc. 3, nov.-dic. 1900, pagg. 260-288). Vedi pag. 276.

(4) Raffaello Giovagnoli: *Discorso commemorativo su G. G.* pronunziato al Teatro Valle la sera del 4 marzo 1897 (Roma, Loescher, 1897), p. 8.

Benchè prendesse per base delle sue commedie l'esplicazione di qualche pensiero o, per meglio dire, di verità riconosciute da tutti, non rasentò nemmeno un momento la commedia a tesi. In *La base de tuto*, che tra le altre sarebbe la più vicina alla commedia a tesi, i personaggi non pensano che ai propri affari, a vivere, non si preoccupano del titolo della commedia, ed il *Nobilomo Vidal*, mentre ci è specchio fedele e sincero delle idee dell'autore, non è meno un individuo vivente: è la più artistica creazione del Gallina, perchè procede da un perfetto processo ideale e riesce plasmato in modo che più reale non si potrebbe imaginare.

Dalla ricerca della naturalezza il Gallina fu rassodato nell'uso del dialetto. La lingua letteraria non è mai quella che si parla, od almeno non tutta; e per una commedia in lingua italiana lo scrittore dovrà pur sempre derivare dal dialetto toscano le esclamazioni, le interiezioni, le forme abbreviate e contratte, quali si adoprano da chi non tiene una lezione od un discorso. Il Gallina, ritraendo l'ambiente intimo della famiglia, sentì maggiormente questo bisogno e, poichè gli mancava, com'è naturale, la famigliarità col toscano vivo e parlato, usò il veneziano.

Per ottenere maggior verità di rappresentazione, riprodusse la vita del popolo e della borghesia, che conosceva meglio, e rimase nella cerchia della famiglia. La scena delle sue commedie è, con poche eccezioni, la cameretta dove la famiglia si riunisce e vive. Ma egli sa far spaziare lo sguardo dello spettatore oltre quelle semplici pareti; e ti vedi dinanzi il Canalazzo animato dalla regata, la riunione dei gondolieri irritati contro i vaporetti; vi senti entrare la brezza del mare e salire i rumori della piazza.

E spesso le cose ch'ei dice, e le persone che presenta, assumono un più ampio valore di simbolo, senza che perciò sia sforzata la loro verità e la loro realtà. Ad esempio, la scena quinta dell'atto terzo de *La famegia del santolo*, mentre sta così bene al suo posto, ha pure un significato simbolico: le ciarle del mondo. Nella figura così viva di *Marina* dei *Telèri vechi* c'è l'imagine della ruinante grandezza di Venezia; nelle parole di *Teresa* ne *I oci del cor* c'è, a volte, l'ansia di chi insegue il geloso mistero dell'universo e nel *Serenissima* lo strazio infinito del tempo che passa, e il dolore tenace e desolante delle istituzioni vecchie che si logorano e si sgretolano nel contrasto colle nuove.

Il Gallina riprodusse la mezzana temperatura della vita, l'allegro e il triste, senza che l'uno o l'altro prevalesse; e seppe, nel giusto momento, con tocchi mirabili, passare dalla nota mesta alla lieta, dal comico al serio. Per lui paion dettate le parole che il De Sanctis disse del Manzoni: " La singolarità del nostro poeta è questa, che mentre vive tra' più cari e nobili ideali della vita e te li pone innanzi e vuole trascinarti appresso a quelli, egli s'immedesima col pubblico, e riflette le sue impressioni e il suo buon senso e facendo lui un po' d'ironia, previene la tua, ricondu-

cendoti sempre dalle situazioni più straordinarie in quella mezzana temperatura „.

I suoi personaggi sono uomini, non eroi, non allegorie. Non s'abbandonano a tirate rettoriche, ma dicono quanto sentono, nel loro linguaggio usuale; e del linguaggio è stato a ragione osservato (1), come il Gallina variasse il dizionario secondo i diversi personaggi, passando dal più schietto e spontaneo dialetto ad un veneziano un po' italianato.

La impostatura delle commedie è fatta con grande maestria. Anche dove l'azione è più densa, non traspare sforzo d'imaginazione o inverosimiglianza di casi; non sembra una situazione imaginata dall'autore colla condensazione di parecchi avvenimenti; bensì tu vedi l'artista che sorprende un complesso d'individui in un momento decisivo e te li rappresenta tali e quali. Questo effetto producono le commedie del Gallina, che sono il frutto di un lungo studio e di un intenso lavoro d'imaginazione, ma lo studio nascondono sotto la veste del naturale.

Gli atti sono sfruttati come meglio non si potrebbe. Si entra d'un tratto nell'azione; ogni parola, ogni esclamazione ha la sua ragione d'essere nell'economia della commedia. Anche dove par divagare, il dialogo è necessario allo sviluppo dell'intreccio, alla pittura dei caratteri e dell'ambiente.

Egli non prolunga idealmente l'azione delle commedie per settimane, mesi, anni; ma, quasi a riprodurre più fedelmente la vita, gli intervalli tra i suoi atti rappresentano al massimo il trascorrere di un giorno, spesso di poche ore. Preferiva dare maggior durata agli atti ed interrompere l'azione scenica le meno volte che fosse possibile; e perciò predilesse la commedia in due atti — che è un'innovazione nel genere serio — facendo nel primo salire, nel secondo scendere l'azione. Riduceva al minimo i cambiamenti di scena; le sue migliori commedie hanno la scena stabile. Sicchè il Gallina, per spontanea intuizione artistica, osservò le tre famose unità aristoteliche.

*

Varii e complessi sono i fattori che concorsero alla creazione dei personaggi galliniani: su un fondamento, offerto al Gallina dai tipi tradizionali del teatro veneziano o dalla propria ispirazione, essi sorgono e si formano cogli elementi osservati nella vita reale, tendendo ad uniformarsi al temperamento degli attori che il comediografo aveva a sua disposizione.

Fa d'uopo ricordare che il Gallina scrisse quasi sempre per una data compagnia drammatica, quella di Angelo Moro-Lin (1872-1883) prima e la Goldoniana (1891-1897) poi. Componendo, aveva, quasi contro volontà, presente quale degli attori avrebbe sostenuto una certa parte e spontaneamente adattava — sino a un certo punto, s'intende — il personaggio alle

(18) Raffaello Barbiera: *G. G.* nell'*Illustrazione Popolare* (vol. XXXIV, n. 8, Milano, 21 febbraio 1897, p. 122-123). Vedi p. 123, prima colonna.

doti artistiche dell'attore. Gli è perciò che, qual più qual meno, gli attori, per i quali egli scrisse, furono suoi collaboratori, e non solo perchè ne interpretarono le commedie, ma anche come quelli che — collaboratori in senso passivo, perchè era in lui l'intuizione della loro abilità drammatica — gli resero possibile la creazione di tante figure.

Attraverso le diverse commedie vediamo i personaggi assorgere dalla macchietta e dal tipo al carattere: nelle prime essi sono rappresentati al vivo nel loro esteriore, ma nel loro interno rimane alcunchè di indefinito e di vuoto; solo nelle seguenti possiedono una forte coscienza. un' anima vibrante di vita.

Per molte commedie possiamo seguire lo stesso tipo, sempre svolto con una nuova impronta individuale, dotato di un più perfetto contenuto morale; è un continuo evolversi da un elemento dato ad uno sviluppo sempre maggiore. Per la predilezione che il Gallina portò a certi caratteri, nei quali egli infondeva il suo animo e la sua bontà, e perché i medesimi attori stettero a lungo al fianco dell'autore, alcuni tipi passano di commedia in commedia, variano all'aspetto, modificano il carattere individuale, ma conservano un fondo eguale, molte volte lo stesso nome. Ne risulterebbe una certa monotonia, se ciascun personaggio non avesse un' impronta soggettiva, che lo ben distingue dagli altri, coi quali ha pur una parentela.

Alcuni sono i tipi tradizionali del teatro dialettale veneziano, dal Gallina rinnovati ed improntati di una verità più universale. Essi entrarono nel teatro galliniano, per la speciale organizzazione delle compagnie dialettali e per la imitazione goldoniana, dalla quale partì l'opera del Gallina. Persisteva, ad esempio, il ruolo della *servetta,* che discende sin dal teatro dell' arte; il tipo del burbero benefico, così caro al teatro popolare, ricompare in più commedie del Gallina: *L'ambizione d'un operaio (Andrea), Le serve al pozzo (Bastian), El moroso dela nona (Bortolo), Tuti in campagna (Gregorio), Telèri vechi (Momolo),* ed anche in vesti femminili: *I oci del cor (Adelaide), La mama no mor mai (Geltrude).* Ma la grand'arte di Laura Zanon-Paladini, la *servetta* della compagnia Moro-Lin, rompe i limiti convenzionali del suo ruolo e il Gallina su quel tipo primitivo crea per lei una lunga serie di figure impareggiabili, cui è comune il motivo della donna faccendiera ed astuta, della *calera.* La continuità di questo tipo, che riceve ogni volta tali caratteristiche individuali da essere appena riconoscibile, è maggiore che per gli altri, giacchè la Zanon - Paladini accompagnò, con lievi interruzioni, tutta l'opera artistica del Gallina. I personaggi creati per lei avanzano, di commedia in commedia, nell'età, dalla vispa servetta di *Barufe in famegia* alla *comare levatrice* di *Senza bussola,* come l'attrice che li interpretava, benchè per lei, a dispetto di tutto ciò, fiorisca un'eterna giovinezza. In molti punti par di trovare descrizioni di lei e della sua personalità artistica.

Altri caratteri sgorgarono tutti dalla fantasia del Gallina e sono le figure alle quali egli non dedicò solo il magistero della propria arte, ma cui donò anche i sentimenti del suo animo. Queste figure egli vagheggiava fin dai

suoi primi passi, ma esse rimasero nel regno dell' indefinito sino a quando egli s' incontrò in artisti capaci di interpretarle: allora esse salirono alla coscienza della vita. È veramente interessante il trovarne i germi in una lettera che egli scriveva il 2 luglio 1870 al suo primo amico: " Vorrei delineare due caratteri forti, sentiti, robusti: un carattere di donna soave, innamorata della virtù e nata pel sacrifizio e pel dolore; un uomo scettico, ma d' indole bollente che ha avversi gli eventi e dispera e bestemmia, ma che da quella donna è condotto sul sentiero della virtù (1) „. Quando il Gallina conobbe tutta l' arte di Marianna Moro - Lin, la figura ideale entrò nella realtà. Finchè la Moro - Lin visse, è sempre un carattere di donna che emerge tra gli altri personaggi, di donna amorosa, fine, ricca di fede, di coraggio e di energia e che giunge al maggior sviluppo colla *Teresa* de *I oci del cor*. L'attrice fu una *Teresa* incomparabile, perchè non recitava, ma sentiva, viveva lei in quella donna. Anche morta essa rimase l'ispiratrice del Gallina: la mamma defunta che è la vera protagonista di *La mama no mor mai,* è proprio lei (2).

Dopo che entrò nella compagnia goldoniana Ferruccio Benini, che non è pur di molto superiore ad Angelo Moro-Lin, ma uno de' maggiori artisti italiani, tiene il primo posto sulla scena una figura maschile. Ed ecco sorgere *Beneto* di *Fora del mondo*, il quale è contenuto quasi in embrione già nell' *Enrico* de *L' ambizione d' un operaio* e nei personaggi indecisi e oscuri di *Edoardo* de *La chitara del papà* e di *Piero* di *Telèri vechi.* Ecco per l' arte del Benini vivere sulla scena le grandi creazioni del Gallina, i caratteri densi e profondi di *Micel,* del *nobilomo Vidal,* di *Tito.*

Molte furono le cause dello scoramento e dell' inerzia morale che occuparono il Gallina dal 1882 al 1888, ma in gran parte essi devono ascriversi alla morte di Marianna Moro - Lin e al fatto che quasi contemporaneamente Laura Zanon-Paladini si ritirò a vita privata.

Aggiungerò infine che per quanto s' è detto, e perchè fu il Gallina ad istruire i suoi attori, nessuno potrà mai interpretare i personaggi di *Beneto* del *nobilomo Vidal*, di *Micel* come il Benini, nessuna uguagliare la Zanon-Paladini nelle parti per lei create; come la Moro-Lin è rimasta insuperabile *Teresa* de *I oci del cor*.

A meglio illustrare quello che son venuto dicendo, sono utilissimi gli autografi conservati al Civico Museo Correr. Tra orditure, tra abbozzi di scene compare qua e là un elenco di personaggi e, di fronte, nomi di attori della Compagnia veneziana; poi cancellati, variati. Nel primo abbozzo di *Mia fia* ai nomi dei personaggi, forse non ancora stabiliti, sono addirittura sostituiti i nomi degli attori che egli destinava per quelle parti: cosicchè par quasi di ascoltare i pettegolezzi del retroscena.

(1) A. Gentille, o. c., p. 268.

(2) Marianna Torta Moro-Lin, nata ad Alba il 20 giugno 1840, morì a Verona il 19 giugno 1879. Il primo disegno de *La mama no mor mai* appare nelle parole (trascritte a p. 179) che sono in testa al foglio datato: Pavia 17 luglio 1879 (Mss. M C.).

" Anzolo (1) ga bisogno de bezi e scrive ala Foscari — La ghe li porta. La F. xe mare dela morosa del fio de Anzolo — Vien Pasquali a dirghe che so barba sta mal — De Velo ghe vol sempre ben, — ma credendo che Pasquali da quelo che ghe dice l'Elena..., (2) fa finta de no — e ghe tende a Zago a posta — Zago xe moroso dela Zanon... — (3) „

Prediletti del Gallina sono i vecchi sfumati di bontà, sui quali alita la poesia dei capegli bianchi e a' quali l'età ha conferito un carattere sacro quella solenne gravità che è propria delle cose passate. In molte commedie vediamo ricomparire una soave figura di fanciulla, d'animo virile, d'una tempra dolce, ma risoluta, che nasconde sotto un volto modesto la forza del sacrificio ed è l'angelo tutelare della famiglia. Conserva quasi sempre il nome di *Marieta*.

⁂

Il Gallina ci presenta i personaggi in modo che noi vediamo i motivi dai quali sono spinti ad operare in quella data maniera; anche se non ne approviamo le idee o la norma della vita, ci riescono logici in tutti i loro atti. Nessun carattere è rappresentato con tinte più vivaci del vero, perchè ne sia in maggior rilievo il lato ridicolo o vizioso. I non buoni hanno, com'è nel mondo, un aspetto quasi simpatico; ed anzi dicono di agire onestamente e seguono una propria morale come gli altri. La malvagità ci appare piuttosto come incoscienza, come qualità negativa: attraverso il realismo dell'artista si preparava una via l'ottimismo del filosofo. " *Fin che el mondo xe basà su l'interesse, la sarà sempre cussì in alto e a basso. Ma no bisogna scoragiarse. Cerchemo dunque che chi xe ancora in cuna possa trovar, co i sarà grandi, un fià de giustizia e de carità: unimose coi fati per far el ben e vegnarà forsi el zorno che megio de cussì no la podarà andar* (4) „.

Nel dialogo sono ammirevoli la potenza di descrizione e la commozione degli affetti. Con sincerità di tocco, con poche e povere tinte, egli dà rilievo ad imagini che paion vive, a quadretti che sono animati. Commuove col ricordo dei morti che sono sotterra; sublima la donna sulla quale è sceso il mistero della maternità. Santifica l'amore di patria: *prima la patria e po el resto,* esclama il *Serenissima; Carlo,* in *Esmeralda*, si fa perdonare la fede coniugale tradita ritornando colla camicia rossa di Garibaldi.

Con poche parole esprime tutto un tumulto di passioni e di sentimenti. S'impone allo spettatore, lo domina, lo trascina con sè, lo rende pensoso e lo rasserena, lo interessa, lo diverte sempre.

⁂

A completare la figura del Gallina artista non saranno inutili quei suoi pochi giudizi su opere altrui che m'è riuscito di raggranellare. Egli era

(1) Angelo Moro-Lin.
(2) Elena Fabbri-Gallina.
(3) Mss. M. C.: *Mia fia*.
(4) G. G.: *La base de tuto*, Milano, Treves, 1897, p. 90-100.

un critico acutissimo, ma restio dall'esprimersi; e per la bontà che aveva, preferiva il lodare al biasimare.

La commedia in versi gli pareva un genere falso. Chiamava Françillon un tipo sbagliato. Idolatrava Emilio Augier e lo teneva per il più grande di tutti gli scrittori francesi viventi (1). Disprezzava dapprima lo Zola, ma, conosciutolo meglio, passò grado grado ad ammirarlo molto. L'impressione che ritraeva dall'opera dell' Ibsen è contenuta nelle parole che disse ad Antonio Munaro, quando questi gli osservò che il *Tito* di *Senza bussola* somiglierebbe al *Werle* de *L' anitra selvatica :* " È vero ! I due tipi si rassomigliano, ma la differenza sta e sarà in questo: che il Werle dell'Ibsen è un *ribelle* e il mio Tito non sarà un ribelle, ma un *semplice;* che Werle dell' Ibsen arriva dove arriva per via di una esaltazione dell'anima che lo trae a vestirsi quasi dei panni dell'apostolo, sicchè il suo pensiero e il suo linguaggio paiono presi all' infuori del mondo senziente e la sua figura piglia l'aspetto di un'astrazione personificata, mentre i pensieri e il linguaggio del mio Tito io li troverò girando in mezzo agli uomini..... (2) „.

Del Ferrari, cui aveva dedicato *Il primo passo* " come un coscritto ad un generale illustre „, ammirava grandemente *Goldoni e le sue sedici commedie nuove,* ma non di tutte le altre commedie faceva uguale stima. Trovo questa nota fuggitiva: " Ferrari rimodernando la Moglie Saggia fece che la contessa bevesse davvero il veleno, preparato da suo marito, nella presenza di questo, e se lui tardava, era spacciata. Goldoni faceva che cambiasse. Il dolore non era meno intenso, ma la cosa più pratica e senza pericoli in caso di pentimenti. Al veleno c'è sempre tempo (3) „.

Per il Goldoni aveva ammirazione sconfinata, essendo dell' opinione di Paolo Ferrari: " Goldoni non si restaura, ma si studia nel modo stesso che si studiano dagli scultori le statue greche, non per imitarle, ma per imparar a imitar la natura „, (pref. a *La Satira e Parini*).

A chi poneva lui, Giacinto, accanto al Goldoni, dava semplicemente del *piavolo;* ma per Giacinto Gallina i posteri ripeteranno le parole che egli dettò per Carlo Goldoni (4):

" *Avanti a l'imagine del genio l'entusiasmo de tuto un nobile popolo che sente la gratitudine per una dele so glorie più pure e più feconde !* „

Attilio Gentille

(1) Così si esprime il Gallina stesso in una lettera che A. Fiacchi riporta in un bel articolo su *G. G.*, comparso nel giornale *Il piccolo Faust* (anno XXV, n. XXXV, Bologna 6 settembre 1899, p. 4).

(2) Da *La gazzetta di Venezia*: 20 dicembre 1897.

(3) Mss. M. C. *Esmeralda*.

(4) Nell' *Epilogo*, pubblicato nel primo fascicolo di questa Rivista. Vedi p. 15.

Il Palcoscenico

"BLOC-NOTES„ PARIGINO

Drammatica.

Yvette non è contenta degli *allori* del teatro *Bodinière.* Da Xanrof è passata a Rollinat e a Baudelaire, con relativo accompagnamento musicale. Adesso salterà di piè pari dai *Fleurs du mal* a... Sant'Antonio. A forza di cantare " *Cochon, ah! le petit cochon!* „ era logico che finisse per innamorarsi di un qualche santo tentatore. Yvette ha scritto al romanziere mistico Huysmann a Ligugé, per esprimergli il desiderio di un nuovo coturno e di tradurre in sulle scene " *les sensations d'une sainte* „. Huysmann s'è trovato un pò nell'imbarazzo per darle consigli e se l'è cavata consigliando alla *divette* di leggere attentamente la vita di tutte le sante. Una volta ai fanciulli che volevan diventar uomini serii si consigliava di leggere Plutarco; oggi alle artiste che agognano a chissà quale grandezza, si consiglia di meditare sulle avventure di Santa Veronica...

Io mi domando perchè Yvette non ha piuttosto domandato parere all'artista tragica Bartet che pare se ne intenda in fatto d'arte drammatica, poichè, sotto gli auspici della *Société des conférences* ha sbocconcellato una *causerie*, dalla quale rilevo questa conclusione:

" *Au fait, peut-on savoir pourquoi on aime les gens et les choses? On sent qu'on aime et pourquoi cher:her à en savoir davantage?* „.

Per un'artista tragica non c'è male. Ciò dimostra che il teatro, se non insegna altro, insegna..... a non risolvere i più ardui problemi della vita. Sarebbe infatti una sciocchezza di volerli approfondire dopo i sottili e profondi studi dei nostri antenati. Gli è forse per questo che Yvette, dopo il realismo, dopo la canzone " sperimentale „, rinuncia ad approfondire il cuore della *grisette*, della *pierreuse* e del *souteneur* per rifugiarsi nel misticismo il più puro ed il più contemplativo.

Judic, l'incomparabile Judic, invece, è rimasta fedele al suo glorioso passato e manda di nuovo in visibilio gli spettatori del teatro *Variétés* interpretando la contesssa Cornisky di *Niniche.*

Altro che sante e funebri canzoni! Judic non ha fatto come il diavolo che invecchiando si fa forte, e come Yvette che ingranando minaccia di... farsi monaca.

Judic rinnova i trionfi durati molti anni sulle scene del boulevard Montmartre, e gli spettatori della vecchia generazione ritrovano in lei la grazia del sorriso, la seduzione di tutta la persona, la voce simpatica, la dizione finissima per cui coltivarono tanti allori.

Il *tout-paris* dei teatri si augura che Judic passi la Senna e venga accolta alla *Comèdie-Française* in qualità di " madre nobile „. A Giulio Claretie la parola!

Povero Alfonso Daudet! Perchè non me lo lasciano dormire in pace? Perchè turbare in queste algide notti di febbraio i suoi sonni immortali?

Credo che Monsignor Della Casa insegni di non scomodar il prossimo per una inezia o per giocargli un brutto tiro.

Leone Hennique, un letterato probo, un analista sottile, che fu collaboratore di Daudet, ha fatto un dramma della *Petite Paroisse*, romanzo di ben magri meriti. E qui sta il brutto tiro giocato all'autore di tanti libri celeberrimi. Bisognava lasciar riposare l'infelice romanzo tra la polvere della biblioteca e non provocare un secondo mediocre successo ai mediocri personaggi di *Petite Paroisse*. Ma.... dai nemici mi guardi Iddio, che degli amici mi guardo io, dice il proverbio. Se Daudet fosse ancora di questo mondo, manderebbe molto volentieri a quel paese il collaboratore che gli ha reso un brutto servizio sulle scene del teatro *Antoine*.

Giacomo Richepin che è vivo e verde non ha che vent'anni, ed è figlio di tanto padre, ebbe anche lui poca fortuna al teatro *Sarah Bernhardt* con la *Cavalière*. Anatole France parlando di un altro scrittore, figlio di scrittore, disse: " *il effeuille des roses sur une coupe pleine* „. Le rose di Giacomo Richepin non sono troppo scelte e la sua " *Cavalière* „ è un dramma di cappa e spada, di foga e di passione *qui ne fera pas long feu*. Il pubblico accogliendo il dramma con benevolenza ha voluto *far credito* ad un poeta giovane.... di belle speranze.

Meglio è cominciare con un successo mediocre e salire al trionfo, anzichè cominciare con un trionfo per annegare la propria fama.... nella noia. Henri de Bornier, morto di questi giorni, ebbe un'ora trionfale: la prima della sua carriera d'autore drammatico.

La Fille de Roland, venuta dopo l'anno terribile, esaltò i sentimenti patriottici in un momento opportuno: andò quindi diritto al cuore delle moltitudini. Il successo fu prodigioso, da Calais a Tolone. I critici rimproveravano al De Bornier una certa negligenza di fattura. Ma gli alessandrini del poeta trascinavano il pubblico patriota. Si paragonò De Bornier a Corneille e poi molta acqua passò sotto i ponti della Senna e non si parlò più di Corneille. L'autore della *Fille de Roland* entrò nei ranghi delle mediocrità. Il suo ultimo lavoro, *France d'abord*, annoiò mortalmente il pubblico dell'*Odéon*. Chi ben comincia non è sempre alla metà dell'opra.

Lirica.

Parigi si è associata al dolore d'Italia per la morte di Verdi, con schietto animo. Nei salotti e nelle redazioni dei giornali si è commemorato il cigno di Busseto. Fra qualche giorno il governo della repubblica parteciperà ad una commemorazione alla Sorbonne. *L'Opéra-Populaire* — poichè il popolo più che la critica e l'ipercritica dei teatri e dei salotti è innamorato di Verdi — ha celebrato il nome del maestro, rappresentando *La Traviata* e facendo cantare il " Miserere „ del *Trovatore*. Ho assistito alla seconda rappresentazione e sono rimasto sorpreso al cospetto di una sala gremita ed entusiasta.

Avevo sentito dire, avevo letto che la *Traviata è vieux jeu*, che il pubblico dei giorni nostri gusta piuttosto una solida pagina di Wagner o di Beethoven. Vada pure per il *vieux jeu*; ma non si contesti che l'amore d'Alfredo e di Violetta commuove ancora le intime fibre nostre.

Non posso dire che *L'Opéra-Populaire* di Parigi dia della *Traviata* una interpretazione incensurabile. Siamo sempre alla benedetta questione. I cantanti francesi, le orchestre francesi malgrado la *furia* nazionale, sono al disotto del livello dei cantanti nostri e delle nostre orchestre, specialmente di quelli e di quelle che con tanta anima e tanta scienza continuano la tradizione del vecchio repertorio verdiano, belliniano e donizettiano.

Gli artisti dell' *Opéra-Populaire* di Parigi fanno del loro meglio e — cosa non trascurabile — attirano e persuadono il pubblico. Fra di loro però emerge la signorina Courtenay. Giovanissima ancora, la graziosa cantatrice da parecchi anni appartiene all' *Opéra-Comique*, ove con molto successo cantò *Manon, Lakmé, Pardon de Ploërmel*, la parte della Fata nella *Cenerentola* di Massenet e quella di Micaela nella *Carmen*.

Alberto Carrè direttore dell'*Opéra-Comique* innamorato, anche lui, dell'arte verdiana, ha gentilmente prestato all' *Opéra-Populaire* la giovane Courtenay e le ha permesso di crearvi la parte di Violetta. Questa creazione è stata per la cantatrice l'occasione di un vero trionfo e le ha valso l'elogio di tutta la stampa parigina. Logico si è che un italiano renda omaggio all'artista in una rivista italiana, appunto perchè si tratta di un'opera italiana e proprio di Verdi. Tutti i giornali hanno plaudito alla signorina Courtenay, lodando il timbro sicuro della sua voce fresca, larga e pastosa, l'arte finissima colla quale emette i difficili gorgheggi traducenti le gioie od i dolori dell' innamorata Violetta. Alla bella voce, all' arte del canto, la bella cantatrice unisce una grande scienza drammatica, si che la sua creazione della pallida e bionda amante di Alfredo vuol essere annoverata fra le migliori prodottesi fino ad ora in Francia. Alla tenerezza passionata e alla grazia incantevole, essa unisce un accento di dolore straziante che strappa all'uditorio frequenti ed unanimi applausi.

L'Opéra-Populaire ha dunque reso per prima in Francia il dovuto omaggio a Giuseppe Verdi ed il pubblico Parigino vi si è associato con entusiasmo battendo le mani al busto del grande vegliardo che appare in fondo alla scena sotto le bandiere di Francia e d' Italia incrociate, affratellate.

Pietro Mazzini

La VIRGINIA di Saverio Mercadante.

In massima, io sono fautore delle esumazioni teatrali. Mi pare che la coltura generale si avvantaggi nel conoscere più dappresso la vecchia produzione melodrammatica, di cui troppo spesso si parla sulla scorta della storia della musica e sulla fede degli scrittori coevi, giudici non sempre spassionati nè sempre autorevoli. Senza contare che l' entità di un'opera d'arte vien valutata a distanza di tempo, indiscutibile controllo d' ogni produzione dell' ingegno e misuratore equo del valore di ciascuno artista di teatro.

Di Saverio Mercadante, che presso i contemporanei acquistò voga e fu da qualche pubblico messo a paro dei nostri operisti maggiori, oggi si può dare giudizio tranquillo. Lodo, quindi, l'idea dell'Impresa del Bellini, che ha esumato un' opera poco nota dell'autore del *Bravo* e del *Giuramento*, una *Virginia* che il librettista Salvatore Cammarano gli compendiò — sopprimendo interi atti e qualche personaggio — dalla tragedia di Vittorio Alfieri. Ma, lodata l' idea, non saprei scorgere nella *Virginia* quei segni di bellezza resistente, che conferiscono a un' opera il diritto di rientrare in repertorio.

Quanto il melodramma italiano ha di superficiale e di convenzionale e di caduco è raccolto in questa *Virginia*. A tratti balena quel senso quasi istintivo della drammaticità, pur così frequente in altre opere del Mercadante, come *La Vestale* e gli *Orazi e Curiazi*, ma si disperde — esempio il terzetto dell'atto primo: *Paventa, insano, gli sdegni miei*—nelle solite risoluzioni di *strette*, che non sono più ritmi tollerabili dalle nostre orecchie. La *cabaletta* del Mercadante non trova mai, nella espressione del momento drammatico, scampo alla vieta condotta. Essa è tonante, non mai descrittiva. L' orchestra l' aggrava dei suoi colori massicci, turgidi, uniformi. Giacchè se il Mercadante è uno strumentatore copioso e fragoroso, tutto ricinto

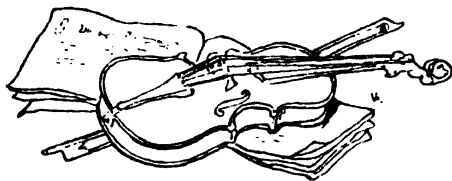
di formidabili ottoni, che lascia tuonare senza tregua a torto e a ragione, non ha sempre la sagacia del colorito, nè la varietà dei toni.

Il suo quartetto a corda è in continua attività, come gli ottoni, ma di rado è adoperato a diffondere, con parsimonia e delicatezza, la soavità nelle situazioni patetiche e liriche del dramma. In queste catapulte orchestrali la voce umana bombarda in permanenza, come se emessa dalla bocca d'un cannone anzi che da quella d'un cantante. I ritmi galoppanti e asmatici spesseggiano nella melodia vocale e sono rinforzati dall'accompagnamento ricco ma alquanto monotono. Ne risulta un melodramma gonfio, pletorico, dove la convenzione e l'enfasi sopprimono un razionale sviluppo e intralciano l'espressione umana ed esatta dei sentimenti. La quale, altrimenti, non di rado fiorirebbe nel Mercadante, da natura — ripeto — sortito a imprimere energia drammatica nei caratteri e nelle situazioni. Fiorisce nella sua pompa, quando il sentimento individuale si ripercuote in quello collettivo e può paludarsi di magniloquenza.

E ne sono prova, nella *Virginia*, il concertato religioso del second'atto e la scena finale dell'opera. Nel primo emergono la dottrina contrappuntistica del Mercadante — che fu, di fatti, scrittore liturgico notevole — e la linea magistrale dell' operista. Da un' idea melodica alquanto pedestre e di poco getto inventivo egli si eleva a un effetto corale che ha del grandioso, in una progressione anche oggi degna d' ammirazione. E nell'altro pezzo — il più bello, perchè ispirato e nobilmente patetico — le doti contrappuntistiche si fondono in una idea di dolore, sostenuta dal disegno d'un concertato largo, austero, poderoso.

Qui il sentimento drammatico ha rotto i ceppi e raggiunto il segno; qui il verboso orchestratore ha rattenuto il fragor plateale, come nelle magnifiche battute di marcia funebre del prim' atto aveva inteso lo spirito del contrasto scenico e meritato che Enrico Petrella, più tardi, ricordasse quelle note nella sua *Jone*.

In conclusione, questa *Virginia*, prodotto grezzo del convenzionalismo in cui guazzava il nostro melodramma circa sessant'anni fa, e dal quale a poco a poco riuscì a trarnerlo il Verdi, se mostra tutta la caducità del barocchismo teatrale, cui nulla seppe insegnare il *Tell* rossiniano, riconferma nel vecchio Mercadante la fama di dotto musicista e di efficacissimo colorista di quadri scenici folti di figure. Non altro!

Saverio Procida

Voci del Peristilio

Della grande Commemorazione Verdiana che avrà luogo a Milano nel giorno trigesimo della morte del grande Maestro, si occuperà in questa *Rivista*, largamente e degnamente, Ettore Moschino, da noi invitato per la solenne occasione.

— Tommaso Salvini ha dato, al *Niccolini* di Firenze, una recita straordinaria a vantaggio della *Cassa di Previdenza fra gli Attori Drammatici*, interpretando l'*Otello* di Shakespeare. Il sommo artista, alla età di 73 anni compiuti, ha saputo ancora trovare tutto il vigore della grande sua recitazione. La parte di *Jago* fu sostenuta dal bravo giovane attore Alfredo De Sanctis, e *Desdemona* fu la signorina Alda Borelli. Inutile dire che riuscì una festa d' arte memorabile.

— La commissione incaricata a Napoli per stabilire un programma Verdiano per la commemorazione da farsi nel trigesimo della morte del grande Italiano, ha concretato il seguente programma, che si espleterà la sera del 27 febbraio a *San Carlo* sotto la direzione di Leopoldo Mugnone.

Ecco il programma: *Sinfonia* della *Luisa Miller; coro* del *Nabucco* " *Va pensiero sull'ali dorate* "; *aria* del *Sonnambulismo* del *Macbeth; romanza* del tenore della *Luisa Miller; concertato* dell'atto 2.° della *Forza del destino; sinfonia* dei *Vespri Siciliani; quartetto* del *Rigoletto; inno delle Nazioni*, scritto per l'Esposizione di Londra; *atto quarto* (per intero ed in costume) della *Traviata.*

Saranno esecutori: Angelica Pandolfini, Fernando de Lucia, Eduardo Camera — per il quarto atto della *Traviata* — ed altri artisti espressamente invitati per la circostanza.

— Le commemorazioni Verdiane si succedono giorno per giorno. Si può dire che non vi sia angolo d' Italia, dove non si è sentito il bisogno di ricordare il grande Artista con un Concerto importante o con una rappresentazione d'Opera o con una Conferenza. A Parma, un artista valoroso, il maestro Vincenzo Lombardi, è stato l'anima della solennità artistica al *Regio*, dirigendo colà un Concerto e riportando un grande successo. Il pubblico, che gremiva il teatro, alla fine del Concerto fece un'ovazione interminabile al grido di: *Viva Verdi!*

— Gli alunni del Conservatorio di musica di Milano, intitolato oggi *Conservatorio Verdi*, onoreranno la memoria del grande musicista con la esecuzione di una messa classica nella chiesa della Passione.

— La serata Verdiana alla *Scala* di Milano fu imponentissima. Parlò Giuseppe Giacosa e diresse i vari brani delle opere di Verdi, il maestro Arturo Toscanini, avendo ad esecutori: Tamagno, Borgatti, Magini-Coletti e la signora Emma Carelli.

— A Milano, il Comitato per le onoranze a Verdi, ha pubblicato un ma-

nifesto aprendo la sottoscrizione pel monumento. I firmatari, con a capo il Sindaco Mussi, rivolgono un caldo appello agli Italiani, concludendo così: " Italiani! Uniamoci per tributare a Verdi il supremo omaggio della nostra affettuosa venerazione. Col suo nome sia rinsaldata la nostra concordia. "

— La commemorazione Verdiana all'*Opera* di Vienna si aprì con la marcia funebre di Beethoven, indi la signorina Linder, simboleggiante la musa tedesca, recitò il prologo di Droscher e depose una corona con i colori tedeschi ai piedi del busto di Verdi, a cui si appoggiava la musa italiana in lutto. La solennità si chiuse con una rappresentazione del *Falstaff*.

— Roberto Bracco è stato invitato dagli studenti delle provincie italiane dell'Austria, inscritti all' Università di Vienna, a commemorare Giuseppe Verdi. La commemorazione, tenutasi nella Sala della Società Industriale dell'Austria inferiore, domenica 10 febbraio, riuscì solenne sia pel valore dello scrittore che per lo scopo cui era indetta. Roberto Bracco diede risalto alla figura del grande Artista e del Patriota; dimostrò erronea la credenza della influenza Wagneriana nella musica di Verdi e disse come Egli siasi mantenuto sempre e puramente italiano, seguendo lo sviluppo dell'arte musicale nel periodo della sua gloriosa vita.

— La colonia italiana di Bukarest ha ordinato allo scultore italiano G. Cadorin, residente colà, il busto di Verdi, che sarà donato all' *Ateneo Romano* di quella città. Se ne farà l' inaugurazione con un grande concerto Verdiano vocale ed istrumentale.

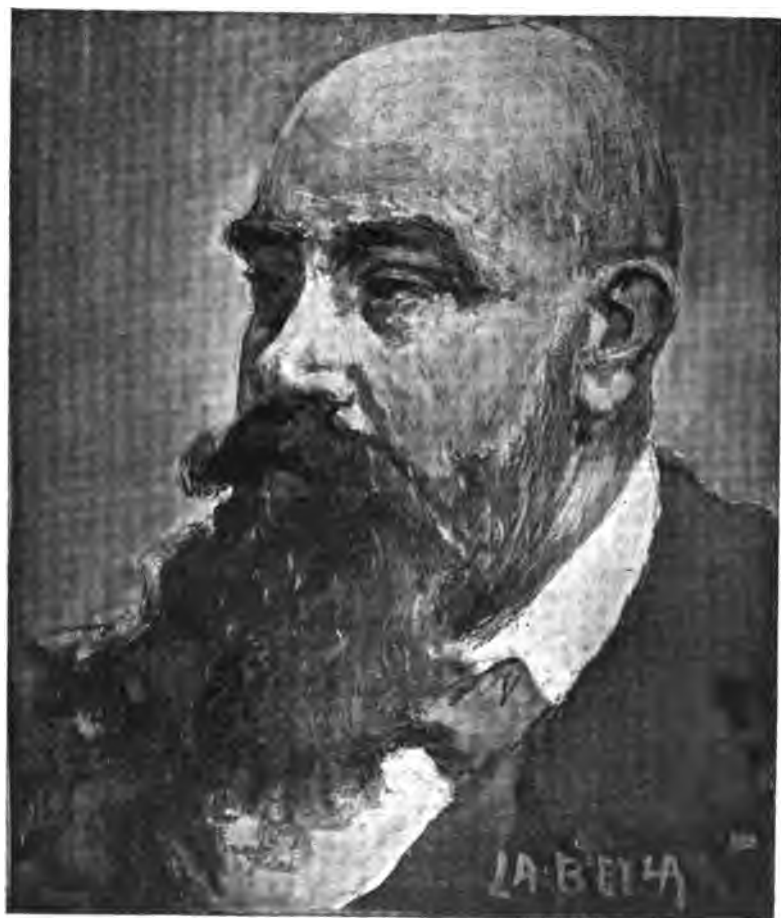
— Al *Wolkstheater* di Vienna, Roberto Bracco ha ottenuto un entusiastico successo con *Tragedie dell' anima*. Il forte lavoro del drammaturgo napoletano ebbe un' esecuzione eccellente, in ispecie per l' attrice tedesca Odilon, la Rèjane dei teatri tedeschi, che fu una *Caterina Nemi* di primo ordine. All' autore, presente alla rappresentazione ed evocato al proscenio 15 volte, in fine del lavoro, fu fatta una vera ovazione. La Odilon, con *Tragedie dell'anima*, *Infedele* e *Fine dell'amore* di Bracco e con altri lavori del suo repertorio, farà una *tournée* in Russia e nell' America del Nord.

— Un altro successo di *Tragedie dell' anima* di Roberto Bracco si è avuto a Lemberg, città colta della Polonia Austriaca. La stampa locale ha avuto delle parole di ammirazione per l' autore, del quale si è notata la grande varietà della sua produzione che dalla gaiezza dell' *Infedele* e della *Fine dell' amore* va alla drammaticità del *Don Pietro Caruso* e di *Tragedie dell' anima*.

— Pietro Mascagni ha scritto una lettera al direttore del *Messaggero* di Roma, nella quale discute sul successo delle sue *Maschere* e su tutto quello che si è scritto in Italia del suo lavoro.

— L' on. Pietro Rosano, domenica 10 febbraio, ha tenuto una Conferenza alla sala del Circolo Filologico di Napoli, commemorando Domenico Cimarosa. L' oratore, davanti ad un pubblico numeroso e scelto, esordì con un raffronto fra Domenico Cimarosa e Giuseppe Verdi, poi tratteggiò lungamente la figura del Cimarosa, che rappresentò l' anello di congiunzione tra la musica antica e la moderna, e concluse inneggiando al genio di lui, davanti al quale s' inchinarono tutti gli artisti italiani e stranieri. Il conferenziere, tra gli applausi generali, annunziò che il monumento da erigersi ad Aversa, patria del Cimarosa, sarà opera dello scultore Francesco Ierace, e che il Comitato per le onoranze si occupa per la costituzione di un *Conservatorio musicale Cimarosa*.

— Il Consiglio Comunale di Firenze, ha votato favorevolmente la proposta di sussidio al teatro della *Pergola* di lire venticinquemila. Ciò fa sperare in una buona stagione teatrale.

L' AMICA

ATTO QUARTO

La stessa scena degli altri atti. È un mattino nebbioso d'autunno. Le vetrate della sala sono chiuse.

SCENA I.

Giovanni; POI, Dina

GIOVANNI — (*a destra della scena, sta accomodando in un vaso i fiori, tolti da una cesta ch' è sulla tavola.*

DINA — (*entra dalla veranda*) (*è pallidissima e ha un' aria sofferente*) (*attraversa la scena, avviandosi verso la porta di sinistra in primo termine, così preoccupata che non si accorge della presenza di Giovanni*).

GIOVANNI — (*inchinandosi*) Signora contessa...

DINA — (*volgendosi alla voce, e vedendo Giovanni che ha ancora qualche fiore in mano*) Togliete i fiori!

GIOVANNI — (*rimane imbarazzato, come non avendo capito*) Non le piacciono questi?

DINA — Nè questi, nè altri! (*esce*).

SCENA II.

GIOVANNI — (*sta togliendo i fiori dal vaso*).

SCENA III.

DETTO, **Giorgio** E **Claudia**

GIORGIO — (*entra dalla porta di sinistra in secondo termine*) (*è tetro ed accigliato*).

CLAUDIA — (*segue Giorgio*) (*ha l'aria molto preoccupata*).

GIORGIO — (*vedendo l'atto di Giovanni, rimane perplesso*) *(dopo un silenzio)* Che fate ?

GIOVANNI — La signora contessa m'ha dato l'ordine di toglierli.

GIORGIO — *(un'idea gli balena alla mente) (si rincupisce ancor più).*

GIOVANNI — *(ha tolto dal vaso tutti i fiori, e li ha riposti nella cesta), (prende questa, ed esce dalla comune).*

SCENA IV.

Giorgio e Claudia

GIORGIO — *(dopo un silenzio) (con grande amarezza)* Hai visto ?... Non vuole ch'egli trovi qui fiori, il giorno della sua partenza !

CLAUDIA — *(cercando di dissimulare il proprio convincimento)* Ma sono tue fantasie !... Oramai, tu interpreti ogni suo atto in un modo solo !

GIORGIO — L' unico modo... il vero !

CLAUDIA — *(c. s.)* Credimi, Giorgio: t' inganni !

GIORGIO — Non m' inganno, mamma !... E tu pure hai sospettato e sospetti come me !

CLAUDIA — (*c. s.*) Ma no, no!

GIORGIO — Anzi, il tuo buon senso ha preceduto il mio accorgimento... In questi ultimi giorni ho ricordato tante cose, a cui prima non aveva badato... Perchè, quella mattina, in cui mi volevi accompagnare a Meda, hai rinunziato improvvisamente alla tua idea, appena saputo che Ugo doveva tornare, proprio allora, da Milano ?.... (*incalzando*) Perchè, al dopo pranzo, dopo averli lasciati qui in sala, incontrandomi in giardino, tu ti affrettavi a ritornare?... *(vedendo che Claudia tace)*. Vedi che solo la tua pietà e il tuo affetto ti spingevano ad illudermi !... Tu non puoi infondere in me quella fede che manca a te stessa !

CLAUDIA — Io voglio soltanto ritornarti alla calma... perchè non trovo proprio una ragione di disperarti così... Ti sarà facile, ne sono sicuro, cancellare dall'animo di Dina... una nascente simpatia... ammettiamolo pure !

GIORGIO — Ma io credo assai più che a una simpatia !

CLAUDIA — *(esitante)* Vorresti dire che Dina...? *(come protestando)* Ah, questo no !

GIORGIO — *(come pauroso del suo pensiero)* No, mamma..... io non penso questo.... io non lo voglio pensare!

CLAUDIA — E allora?

GIORGIO — Non so... non so!... Che vuoi? Non ci capisco nulla nemmeno più io!... Mi sono fatto mille ragionamenti... mi sono proposto mille spiegazioni... e non ne ho accettata alcuna!... Ho pianto... poi, ho riso del mio pianto... Mi son creduto il più infelice degli uomini... e poi mi sono rasserenato... Ho pensato le cose più impossibili..... mi è sembrato di averne tutte le prove, e non ne ho saputo definire alcuna!... Ah! c' è qualche cosa che mi sfugge...... che io sento e non intendo.... qualche cosa che mi pesa, e di cui nulla mai potrà liberarmi!

CLAUDIA — Ma lei?... lei non l' hai interrogata?

GIORGIO — Ella ha negato persino di essersi accorta dell'amore di Ugo!

CLAUDIA — E perchè non le devi credere?

GIORGIO — Perchè non le posso credere!... Ah! tu non le sei vicina, come le sono io... Tu non l'ami, come io l'amo!... E l'amore dà tutte le intuizioni!.... Ella è gentile con me... è amorevole anche..... ma nelle sue tenerezze c' è come lo sforzo di sottomettersi ad un dovere... Prima, mi amava... o credeva di amarmi..... ora, si rassegna ad essere mia moglie!.... E ha capito, sai, ch' io la scrutavo... Ha conosciuto il mio dubbio!

CLAUDIA — *(vivamente)* Tu non dovevi...

GIORGIO — No, io non le ho detto nulla... ma lei ha sentito l'accusa, senza che io la esprimessi.... L' ironia sgorgava dalle mie parole... È stato più forte di me!... Ella non si è offesa... ma si è rinchiusa ancor più in sè stessa..... Ah! quella fronte, su cui sembra che sia talvolta calata una maschera... quegli occhi che sembrano volere scoppiare di lagrime, e restano fissi e aridi!... tutta la persona che sta per accasciarsi in una confessione, e pur rimane impassibile nella sua compostezza!... Tu non puoi comprendere questa tortura!..... Gridasse, lei..... si ribellasse..... mi accusasse di averla io spinta verso di lui!... Io avrei bisogno di affrontare e di scuotere la sua anima, per calmare la mia!.... No, no... nulla, sempre nulla!

CLAUDIA — Ma perchè appunto non c' è nulla... perchè è il tuo spasimo!.... Tu l' ami tanto, che il timore di perderla ti fa già credere di averla perduta.

GIORGIO — Ah! Ella lo ama.... come non ha mai amato me!.... Tu non eri con noi, quando egli ha annunziato la sua partenza... Ella è sembrata indifferente... ma io ho visto ne' suoi occhi tutta l'angoscia d'una rovina!... E lo sguardo ch' ella m' ha dato è stato di terrore ch' io avessi compreso... e il suo sorriso è stato di implorazione, come se io fossi là con la mano levata per colpirla!

CLAUDIA — Tu ingigantisci tutte le cose... e ti compiaci ad acuire la tua sofferenza!.... Ragiona, piuttosto, un momento... Tu sei convinto che Dina è onesta?

GIORGIO — Si.... la sua colpa sfugge ad una vera condanna... Ma tutto quello che una donna, come lei, poteva togliermi, ella mi ha tolto!... E che m' importa di un corpo inerte, se lo spirito è di un altro?!

CLAUDIA — Oh! Giorgio, queste sono parole... Ma, nel fatto, tra l'amare un uomo... e l'abbandonarsi a lui, c' è un passo enorme... anzi, c' è tutta l'onestà di una donna.... I sentimenti come quelli di Dina non hanno molto da ricordare... e si consumano da sè stessi... Fra qualche giorno, Ugo sarà lontano... fra qualche mese, lontanissimo... e diverrà un estraneo per lei!... Credi a me: fra voi non c' è nulla di irreparabile!

GIORGIO — Tu non conosci la forza e la complicazione di certi sentimenti!... Benedette le anime semplici come la tua!

CLAUDIA — Ah, si!... Io non mi perdo, come te, in tante sottigliezze... Tu pensi a troppe cose per essere felice!

GIORGIO — (*come parlando a sè stesso*) È vero!... E tante volte me lo sono detto inutilmente!... Ma la coscienza del male che io mi faccio, non basta a impedirlo!... E quello che mi irride, è che io stesso ho dato mano alla mia infelicità... io stesso mi sono illuso in un ideale di amicizia irraggiungibile!...(*commovendosi sino alle lagrime*) Ah! la mia felicità è perduta per sempre... (*a un moto di Claudia, come di denegazione*) Si... perchè oramai io dubito... io dubito di tutto! (*eccitandosi sino al parossismo*) (*volgendosi direttamente a Claudia*) Ma, se si amano, che cosa può averli trattenuti dal gettarsi l'uno nelle braccia dell'altro?!... Perchè il pudore di Dina... i suoi ritegni con me non potrebbero essere stati una menzogna?... So io che cosa può essere lei con un altro, il quale abbia saputo risvegliare il suo senso?!... Vedi, vedi... è questo che non potrò mai sapere... e che sarà

il mio tormento continuo!... (*sopraffatto dalla commozione, si getta nelle braccia di Claudia, scoppiando in un pianto dirotto*).

CLAUDIA — (*stringendoselo al seno*) Ma, Giorgio, Giorgio... torna in te!.. Che cos' hai?... Tu bruci!... Non piangere, no!... Tu fai un brutto sogno!

SCENA V.

DETTI E **Giovanni**

GIOVANNI — (*entra dalla comune*) È qui il signor Ambrogio.

GIORGIO — (*cercando di ricomporsi*) Accompagnatelo dal signor Ugo.

GIOVANNI — Egli desidera vedere, prima, il signor conte.

GIORGIO — (*seccato*) Me?... (*rassegnato*) Fatelo passare.

GIOVANNI — Signor conte, dallo Stabilimento hanno telefonato che la aspettano.

GIORGIO — (*con un moto di dispetto*) Anche gli affari oggi!..... Va bene!

GIOVANNI — (*esce*).

SCENA VI.

Giorgio E **Claudia**

CLAUDIA — E io vado da Ugo, per salutarlo subito... Sarà meglio!... Su, Giorgio: coraggio! (*esce per la porta di destra in primo termine*).

SCENA VII.

Ambrogio E **Giorgio**

AMBROGIO — (*entra e s' inchina*).

GIORGIO — (*padroneggiandosi*) Che cosa volete, Ambrogio?

AMBROGIO — (*esitante*) Scusi, signor conte... lei è tanto buono da comprendermi!... Ma è proprio stabilito che il signor Ugo se ne vada?

GIORGIO — Sì.

AMBROGIO — Ma lei che gli vuol tanto bene... la signora contessa non hanno potuto...?

GIORGIO — (*per cavarsela*) Voi sapete com' è Ugo: presa una risoluzione, nessuno riesce più a distorglielo!

AMBROGIO — (*molto commosso*) Ma perchè?... perchè?... Era così contento di essere qui!... Diceva sempre, che non mi avrebbe più lasciato solo... Poi, tutto in una volta...!

CIORGIO — (*non sapendo che cosa rispondere*) Ma!

SCENA VIII.

DETTI E **Ugo.**

UGO — (*entra*) (*vedendo Giorgio, mal dissimula il suo turbamento*).

AMBROGIO — (*si inchina*).

GIORGIO — (*contenendosi*) (*a Ugo*) Ti lascio con lui (*accennando Ambrogio*)... (*guarda l' orologio*) C' è ancora tempo alla partenza.

UGO — Fa pure.

GIORGIO — (*esce dalla comune*).

SCENA IX.

Ambrogio E **Ugo**

UGO — Tutto è pronto?

AMBROGIO — Si, signor Ugo.

UGO — Troverai alla stazione di Monza il mio bagaglio..... Meno le due valigie, spedisci tutto per Napoli... Vado là direttamente... Il piroscafo partirà fra tre giorni... e per ciò non ho il tempo di ripassare per Milano.

SCENA X.

DETTI E **Dina**

DINA — (*entra dalla porta di sinistra in primo termine*).

UGO — (*trasalendo*) Contessa....

DINA — (*scorgendo Ambrogio, con un moto doloroso*) È già l' ora?

UGO — No... tra poco! (*ad Ambrogio*) Va pure!

AMBROGIO — (*si inchina ed esce dalla comune*).

SCENA XI.

Ugo e Dina

DINA — (*perplessa*) Cercavo di mamma...
UGO — Mi ha salutato poco fa... ed è andata alla Chiesa.
DINA — (*si avvia verso la veranda*).
UGO — Mi fuggite?
DINA — Io!... (*arrestandosi*) Perchè dovrei fuggirvi?
UGO — Temete ch' io parli ancora?
DINA — Ho la vostra promessa!... E poi a che servirebbe ora!?
UGO — (*dopo un silenzio*) Voi non mi avete perdonato interamente!
DINA — Interamente!
UGO — E non mi dite altro?
DINA — Ogni altra parola sarebbe dolorosa!
UGO — Pure, voi sapete ch' io non lascio solo questa casa... (*dopo una pausa*) ma il mio paese... Voi mi siete stata amica sincera...
DINA — (*con slancio*) Ah! Sincerissima!
UGO — Ebbene, guardate in me l' amico, semplicemente... (*quasi con le lagrime nella voce*) Noi ci lasceremo dunque così, come due estranei, che abbiano fatto un pò di strada insieme... e che si dividano a un bivio, con indifferenza?
DINA — (*contenendosi*) Oh, no!
UGO — Io m' incammino per una ben triste via!
DINA — Vi accompagna il mio augurio che possiate essere felice ancora!
UGO — E come... lontano da voi?
DINA — Col tempo, forse!
UGO — Mai!
DINA — (*rassegnata*) Ciascuno ha la sua croce!
UGO — (*prorompendo*) Ma voi non ne portate nessuna!... (*moderandosi, ma amaramente*) Amate Giorgo... e ne siete riamata... La mia partenza sarà, forse, un dispiacere... ma è una liberazione!
DINA — (*tace, facendosi gran forza*).
UGO — (*incalzando*) È una liberazione, non è vero?
DINA — (*c.s.*).
UGO — Ah! voi tacete?

DINA — (*c.s.*) Ma vi ho ben detto che ogni parola sarebbe stata dolorosa!

UGO — Per me soltanto!

DINA — (*c.s.*) No, Ugo! Non per voi solo!

UGO — (*dopo un silenzio*) Noi non ci rivedremo più!

DINA — (*sforzandosi sempre maggiormente a reprimere la sua angoscia*) Se lo credete necessario!

UGO — (*amaro*) Come vi rassegnate presto!

DINA — Avremo vostre notizie.

UGO — E quali?!... (*dopo un silenzio*) Io non potrò trascinare un' esistenza, che non avrà più nessuna gioia?!

DINA — (*guarda Ugo atterrita, come avendogli letto sul viso la risoluzione suprema*) (*dopo un silenzio*) Voi parlavate, un giorno, di coscienza, di dovere... Trovate in essi il vostro conforto!

UGO — (*amaro*) Facile consiglio, per voi!

DINA — Mi giudicate molto male!

UGO — Io vi giudico quale ora vi vedo.... fredda, impassibile!... Questa è l' ultima immagine che mi lasciate di voi, sulla soglia della vostra casa!

DINA — (*supplice*) Vi prego, Ugo... non mi torturate più!

UGO — (*c.s.*) Avete ragione!... Perchè costringervi al pensiero di ciò che io sarò?

DINA — (*come perduta*) Ma che cosa volete da me?

UGO — Che foste almeno convinta del male che mi fate!

DINA — (*accasciandosi come in una invocazione suprema*) Dio, Dio! È troppo!... (*mette la testa tra le mani, lasciando correre un pianto silenzioso che non può frenare*).

UGO — (*pentito di essere andato tropp'oltre, si avvicina a Dina, e le toglie le mani dal viso*) (*vedendolo rigato di lagrime*) Piangete?

DINA — (*cerca di ricomporsi*) No, no!... (*come ascoltando*) Andate, Ugo!

UGO — (*si risolleva e sta in ascolto*) Nessuno!... (*un agitarsi di pensiero si manifesta sul suo viso, un succedersi di emozioni*) (*dopo una pausa*) Dite, dite: è per me questo pianto?

DINA — (*volgendosi a lui, come in uno slancio*) Ugo, giuratemi di cacciar via ogni brutto pensiero!

UGO — (*come leggendo nell'animo di Dina, con gioia*) Ma voi mi amate, dunque?!

DINA — (*quasi paurosa di sè stessa*) No, no!

UGO — Voi mi amate!

DINA — No, no!... Io non ho detto nulla!

UGO — Ma non lo potete più nascondere! (*quasi pazzo, si china su di lei, come per baciarla*).

DINA — (*come ricondotta alla realtà delle cose, rigettandolo indietro, energica*) Lasciatemi!

UGO — (*supplice*) Dina!

DINA — Lasciatemi, lasciatemi!.... Ho avuto torto, lo so!.... Non sono stata forte abbastanza!... Voi sapete ora ciò che non avreste mai dovuto sapere... ma non importa!... (*dopo una pausa*) (*con voce grave e severa*) Intendetemi bene: quando anche vi amassi... sino a morirne, io non sarei vostra mai... mai... mai!

UGO — (*rimane come atterrito*).

DINA — Voi non mi conoscete ancora!... (*dopo un silenzio*) Andate, per carità!... Giorgio sospetta!

UGO — Di me!

DINA — Di tutt'e due!

UGO — Anche di voi?!

DINA — Ne son certa!

UGO — E allora?!

DINA — (*fa un gesto di dolorosa rassegnazione*).

UGO — Ma che cosa sarà la vostra vita d'ora in poi?.... Come potrete restare sempre sotto il peso di un simile sospetto?!

DINA — Sarà il mio castigo!... Ma il mio posto è qui, vicino a Giorgio... Dolore vicino a dolore!

UGO — (*vedendo il grande dolore di Dina, la guarda come impietrito*) (*dopo qualche istante*) È giusto!... Dovevo vedervi soffrire per comprendervi... e tornare in me stesso!... Ma perchè ho voluto parlarvi ancora una volta?.... Io sarei partito senza quest'ultima angoscia, di sapervi infelice per causa mia!

DINA — (*affettuosamente*) No, Ugo... non per causa vostra!... Tutto doveva accadere!

UGO — È il destino!... Noi avremmo potuto dare realtà al sogno della comunione intera di due anime nell'amore... ma voi siete venuta troppo tardi sul mio cammino!... Il nostro incontro è stato una fatalità... e il nostro amore, una colpa... a cui fummo trascinati dalle forze oscure e prepotenti della vita!... (*dopo un silenzio*) (*rianimandosi*) Ma,

ora, possiamo guardarci liberamente!... Il nostro sacrificio purifica le nostre anime!

SCENA XII.

DETTI E **Giorgio.**

GIORGIO — (*entra dalla comune*) (*scorgendo Dina e Ugo, si rannuvola*).

UGO — (*pronto, andandogli incontro*) Mi sono già congedato da tua moglie, in questo momento... Ti venivo incontro, per salutarti... Io me ne andrò solo... Noi non dobbiamo dirci nulla!... Tu hai compreso... e mi potrai perdonare... non ora.... ma un giorno!... Di me non avrai più notizie.... se non l'ultima!... Allora, vedrai come ho saputo riparare al mio errore!... (*a voce bassa*) (*accennando a Dina*) Allora, potrai anche dire a lei quello che a me sarebbe stato inutile di rivelarle... Ella è degna di te!... Se io sento così alta la coscienza del mio dovere, lo devi a lei solamente! Sii felice, come lo sei stato sempre!... Addio! (*come sfinito, fugge dalla comune*).

SCENA XIII.

Dina E **Giorgio**

GIORGIO — (*rimane qualche istante pensieroso*) (*rischiarandosi ad un tratto, come se una speranza e una fede gli siano rinate nell'anima, corre a Dina e, prendendola per le mani*) Dina, Dina!... Dimmi che è vero!... Giurami che egli non ha mentito per salvarti!

DINA — (*facendo uno sforzo supremo per dissimulare la sua angoscia, e sforzandosi a sorridere per rasserenare Giorgio*) Che cosa vuoi che ti dica?... Tu non mi crederesti ugualmente!

GIORGIO — (*con nuova angoscia*) Ma io dovrò sempre rimanere sotto questo incubo?... Fra te e me, ci sarà sempre l'ombra di lui?!

DINA — (*tace, come impietrita*).

GIORGIO e DINA (*rimangono con gli occhi fissi atterriti, come guardando il loro avvenire, nel comune dolore*).

CALA LA TELA.

TEATRO PATRIOTTICO

Sere sono, mentre in uno dei nostri teatri di prosa, a Trieste, il pubblico affollato celebrava dimostrativamente una vittoria elettorale italiana, conquistata in quel giorno, cogliendo, nel *Moroso de la nona* di Giacinto Gallina, la frase di *Momolo:* " Noi semo de quella razza che vol vincer o morir ", per dar luogo ad una lunga, entusiastica ovazione, io correvo, per associazione di idee, con la mente, ad altri tempi, lontani: tempi che escono dall'àmbito de' personali ricordi per entrare in quello della tradizione orale, de' racconti letti o uditi narrare, con placidezza sorridente e serena, dai labbri de' nostri vecchi.

Eppure, sì. Non sogghignamo, veh! ora che lo scetticismo tutto pervade, eppure... vi fu, in Italia, un teatro patriottico. E lasciate, amici, che oggi sia un triestino a rievocarvelo alla mente, — un triestino, che nella sua città, fra gli entusiasmi politici, spesso avvampanti di sotto alle ceneri, vede ancora alcunchè di simpaticamente quarantottesco d'intorno a sè, mentre la lotta nazionale ferve gagliarda, in mezzo al sogno di ideali accarezzati sempre e non raggiunti ancora.

Il teatro patriottico fiorì in Italia intorno alla metà del secolo, e fin dopo il 1870 ne troviamo ancora, quà a là, qualche vestigio.

Dallo scorcio del 700, quando l'Alfieri, sulla scena, mosse guerra ai tiranni e il Parini flagellò l'aristocrazia che poltriva, fino al 1849, quando il Giusti rivolse contro la poca plebe sbrigliata in piazza il riso amaro che aveva punito tante volte i nobili inetti e lo straniero, la letteratura non fu che un'enorme officina di guerra contro l'invasore, per l'indipendenza e per l'unità. La tragedia (1), quasi sempre smozzicata dalla censura, ma indovinata dal pubblico e stampata di nascosto e letta alla sfuggita ne' crocchi, presentò al popolo il suo passato per farlo vergognare del presente, lo educò a maschi affetti, gli insegnò

(1) Barzellotti — « La letteratura e la Rivoluzione in Italia avanti e dopo il 1848-49 ».

a sdegnarsi e a piangere i mali della patria, con l' *Icilio* dell'Alfieri, con l' *Arnaldo da Brescia* del Niccolini, violentissimo contro il potere temporale.

E, nella lirica, il Berchet, il Rossetti, il Prati; e nella musica Bellini, Donizzetti, Verdi, esprimevano il dolore nazionale svegliando nei pubblici il ricordo della grandezza passata. Gli eruditi pubblicavano a preferenza le Storie delle Rivoluzioni; all'opera civile della poesia, della prosa, delle arti e delle scienze, concorreva quella delle riviste e dei giornali. Silvio Pellico nelle " Mie prigioni „ narrava le lotte sostenute per la libertà.

Come mai, dunque, avrebbe potuto il teatro, che fu sempre specchio del tempo, rimanere estraneo alle grida inneggianti alla patria?

Giovanni Battista Niccolini volle modernizzare la tragedia classica e creò il dramma storico in versi. E questo, col Niccolini stesso, col Pellico, con Napoleone Giotti, con Stanislao Morelli, con Giuseppe Revere, con Carlo Marenco, assurge a importanza civile: diviene dramma politico. E romanticismo e politica per un pezzo fraternizzano, sollevando i più deliranti entusiasmi delle attonite folle.

Lo stesso tema, lo stesso momento storico, talvolta, viene drammatizzato da più autori. All'*Arnaldo da Brescia* fa riscontro un *Gerolamo Savonarola* del napoletano Salvatore Mormone: e *La Lega lombarda* dà il titolo a un dramma di Napoleone Giotti, come ad un altro, di Giuseppe Ricciardi, autore questi, a sua volta, anche di un patriottico *Masaniello*. Si rappresentano *Bruto secondo* e *Virginia* di Vittorio Alfieri; *Vitige* del Brofferio e i drammi storici del buon Giovanni Sabbatini: la *Bianca Capello* che la censura di Pavia proibisce nel 1844, l'*Alessandro Tassoni* che viene inibito a Torino, perchè nella capitale subalpina erano proibite le commedie nelle quali si mettevano poco rispettosamente in iscena personaggi di corte. E infatti, prima del 48, a Torino, non era stato ancora rappresentato *Un bicchier d' acqua* dello Scribe.

Ma non è possibile parlare di teatro patriottico nè accennare alle dimostrazioni politiche delle italiane platee, senza che il nome di un grande ci si affacci alla mente: il nome di Gustavo Modena.

La missione di Gustavo Modena nel teatro non fu solamente artistica: fu anche eminentemente civile. L'arte e la patria in lui si fondono in un connubio alto di amore. L' ideale dell' una non può disgiungersi da quello dell' altra.

Nel '39, quando, a 36 anni di età, egli ritorna in Italia dopo lunghe e procellose vicende, è nella piena maturità del suo ingegno. In lui si applaude l'artista, ma si acclama anche al soldato italiano. Allora, egli avea già preso parte ai moti di Bologna; in Francia Luigi Filippo aveagli già negato ricetto, egli aveva subìto persecuzioni in Elvezia; avea riparato nel Belgio, ove si era fatto venditore di maccheroni di Napoli, con la stessa fierezza, — scrive il Bonazzi, suo compagno d'arte e biografo, — con la quale Garibaldi fabbricava candele di sego in America. E quando perfino quest' umile industria eragli fallita, anzichè stendere la mano, avvezza a stendere il manto reale, alla carità della polizia, aveva preferito di sporgerla ad un vetturale fiorentino per ricevere 10 franchi, quale mediatore del nolo di una vettura (1). Era stato già in Inghilterra, ove, interprete sublime di Dante, posto colà in onore dopo gli studi del Foscolo e del Rossetti, aveva raccolti applausi e sterline, e dopo l'amnistia concessa da Ferdinando d'Austria ai proscritti del Lombardo Veneto, era tornato in Italia, migliorato da studi più profondi, da più vasta esperienza, dalle stesse peripezie dell' avventurosa sua vita. E col *Cittadino di Gand* egli infiammava i pubblici all' amore della libertà.

Il *Cittadino di Gand*, un mediocrissimo dramma di Ippolito Romand, senza donne e senza amori, serviva maravigliosamente a' fini politici del Modena. Quel dramma era la rivoluzione; la rivoluzione preparata da Roberto d'Arteveld, che, vinto a Gand e creduto estinto, si insinuò, sotto il nome di Vargas ne' consigli del re di Spagna per perderlo, nel campo dei nemici della Fiandra per salvarla. E bastò perchè Gustavo Modena vi spirasse il soffio vitale. Il Bonazzi, che ci diede finora la più completa biografia del Modena, si sofferma a lungo, nel suo bellissimo libro, sull' arte sovrana spiegata dal grande artista in quella parte, strappando deliranti applausi, specie in quei punti nei quali l'allusione politica trovava riscontro nelle circostanze del momento.

Da allora il dramma storico-politico salì in voga anche maggiormente, imponendosi al plauso delle accalorate platee. Nel quarantotto, su 17 commedie nuove recitate dalla Compagnia Reale Sarda, nove erano d'argomento patriottico. Il Giotti e il Sabbatini coglievano acclamazioni. Il triestino Giuseppe Revere, col suo *Sampiero di Bastelica*, recava sul teatro la nota del simbolismo politico, simbolismo certo meno astruso e forse più utile di quello d'oggi. Ma l'astro luminoso del firmamento drammatico di quell'epoca, il nuovo Messia del teatro nazionale italiano era salutato Paolo Giacometti. Fu egli il primo a

(1) **Bonazzi — « Gustavo Modena e l'Arte sua ». S. Lapi. Città di Castello, 1884.**

scrivere in Italia la commedia d' intendimento civile; e già col *Poeta e la ballerina* egli avea flagellato a sangue le imbelli idolatrie degli azzimati, che a Milano staccavano i cavalli alla carrozza della Essler, mentre i giovani eleganti di Roma portavano alla cravatta le scheggie, rilegate in oro, delle maioliche intime della Cerrito (1). Ed ecco anche il Giacometti preludere al movimento quarantottesco con *La provincia e la capitale*, in cui deride le intestine discordie ond' era travagliata l' Italia a tutto vantaggio del nemico straniero. Eccolo nel '78 buttar giù febbrilmente una commedia patriottica: *Siamo tutti fratelli!* e a breve distanza scrive, sempre con fine politico, *Gli educatori del popolo*, *Corilla*, *Cola da Rienzo*.

In quel torno di tempo Achille Montignani, romano, scrive un *Adalberto all'assedio della Roccella* — dramma ch' è tutto un inno a' magnanimi Sabaudi e un invito a Carlo Alberto d' intimare all'Austria la guerra. Savino Savini dà alla luce una commedia dal titolo: *Un direttore di polizia*, che è la storia d' un poliziotto italiano al servizio dell' Austria, il quale salva a proprio rischio e pericolo alcuni patriotti. Ippolito D' Aste fa rappresentare una *Marzia degli Ubaldini*; il Caisotti un: *I padroni siamo noi!* — ricompare il Sabbatini con *La coscienza pubblica* — e sono tutti drammi rispecchianti il sentimento nazionale, che, dopo Novara, cerca riaffermarsi con il ricordo delle glorie passate e con la speranza della perduta riscossa (2).

Ma dove il fiume del patriottismo scorre e talvolta straripa è nell' opera drammatica di Teobaldo Ciconi. Il Ciconi, valoroso soldato, poeta e pubblicista, è arguto scrittore di commedie, troppo ingiustamente dimenticate e ignorate dalla generazione novissima. Il nome del Ciconi ha, mi sembra, importanza nella storia drammatica del secolo decimonono, e del suo metodo parmi ritraessero alquanto anche alcune commedie di Paolo Ferrari della prima maniera. *Prosa*, forse, deriva indirettamente da *Le Pecorelle smarrite*.

Come già dissi, il pubblico, allora, coglieva a volo ogni occasione per fare dimostrazioni politiche al teatro. Nell'ingenua ed enfatica *Suonatrice d' arpa* di David Chiossone (che per lunga pezza rimase nel repertorio di Tommaso Salvini) la tirata del pilota *Beniamino* contro il mercante di schiavi, *Tommaso Rodriguez*, non mancava mai di produrre un subisso di acclamazioni in quel punto ove dice: " Ma a me, marinaio *italiano*, no, vivaddio! „ specie se il brillante aveva cura di battere sull' aggettivo *italiano*.

Così nella *Figlia unica* del Ciconi la comparsa di *Alberto* ed *Ippo-*

(1) Costetti — La compagnia Reale Sarda, Milano — Max Hantorowiez, editore 1893.
(2) G Costetti — Opera citata.

lito vestiti da ufficiali italiani nel quinto atto, e il discorso di *Alberto*, al punto: " Combattei da valoroso a San Martino e a Palestro! „ facevano rintronare il teatro di infinite, deliranti ovazioni.

Ma un'allegoria politica arditissima è racchiusa nella commedia del Ciconi: *Troppo tardi!* L'azione si svolge in un castello dell'alta Italia, del quale il *Conte Francesco di Stanbach* è feudatario. Questo Conte tiene tirannicamente soggetta ai propri voleri un'intera famiglia de' suoi parenti, ai quali dà un' educazione claustrale. *Il Conte di Stanbach*, parlando, adopera sempre *il pluralis majestatis* e da ogni sua frase traluce il despotismo. Sentite:

" Con decreto giudiziale del 15 gennaio *ci* venne affidata l' ammi-
" nistrazione del feudo di Roccabruna e *fummo* posti solennemente nel
" pieno e legittimo possesso del castello. In forza del medesimo de-
" creto, i figli del Conte Ascanio di Roccabruna, vostro defunto marito,
" vennero assoggettati, corpo ed anima, alla *nostra* sorveglianza e
" tutela......

E più avanti:

" Il diciassette del mese cade il *nostro* giorno onomastico. *Ordine-*
" *rete* a tutti i coloni e soggetti di illuminare *spontaneamente* le loro
" case e di pregare ad alta voce per la conservazione della *nostra*
" preziosa salute.

Dell' educazione de' giovanetti è incaricato un prete opportunista, servile e codardo che insegna a' suoi allievi auree massime come questa:

" Non bisogna pensare. I liberi pensatori sono stati il flagello del-
" l' umanità.

La fantesca di casa, notate, si chiama *Polonia* e serve da molti anni il padrone, sempre calpestata ed oppressa. Vorrebbe parlare, ma non la lasciano mai aprir bocca. C' è poi un servitore, *Tobia*, che porta ancora la coda, e quando questa gli viene tagliata, a un certo punto della commedia, al grido di: " Ho tosato il servitore; vi prometto di tosare anche il padrone! „ figuratevi, in platea, quante risate e quali entusiastici applausi! *Vittorio*, cugino di *Francesco* irrompe nel castello e in forza d' un testamento paterno viene a profittare del diritto di abitazione a Roccabruna; e nonostante le proteste di *Francesco*, vi si installa con la moglie, che è una ex-cantante del teatro dell' opera francese, e conquista tutti gli animi, provocando una vera rivolta contro la tirannide dell' usurpatore.

" Corinna ed io — egli esclama — portiamo il sacro fuoco con noi! „
E l'atto termina al grido di " Viva Corinna! Viva Vittorio! „

Non occorre dire che, in conclusione, *Vittorio* e *Corinna* trascinano dietro a sè l'intera famiglia dei soggetti al *Conte Stanbach*, nella quale

anche i più ritrosi e i più timidi si accendono. E quando il feudatario tiranno vorrebbe proporre compromessi e venire a patti più miti, tutti in coro gli rispondono: " Troppo tardi! „

L'autore, dando alle stampe questo lavoro, volle vieppiù far conoscere lo scopo cui egli mirava, ponendo in fronte al libro questa dedica: " Alla memoria del primo soldato morto combattendo per la indipendenza italiana „.

Il teatro patriottico vanta anche una graziosa commedia di Paolo Ferrari: " *Nessuno va al campo!* „ In essa ci sono due giovani mariti che si sentirebbero spinti a prendere le armi nella guerra del '66, ma ne sono trattenuti sulle prime dal pensiero di recare troppo dolore alle spose, mentre queste, dal canto proprio, sentono sì vivo l' amor di patria da desiderare che i mariti dividano il loro entusiasmo e corrano a combattere. E finisce che, non solo i due mariti, ma anche un medico, un vecchio zio, un cameriere veneziano e un giovane seminarista che sotto la toga (nuovo genere di ritorno agli *sbottonamenti* dei vecchi drammi) porta la divisa del garibaldino, corrono tutti al campo, a combattere da valorosi.

Anche Riccardo Castelvecchio, l'autore della *Donna romantica* e della *Cameriera astuta*, benchè, come il Sabbatini, fosse stato un tempo revisore teatrale, si fece autore di un' interessante commedia patriottica: " *Il medico condotto e il maestro di scuola del villaggio* „, che, nella integra figura del maestro, preludia un pò al *Maestro Zaccaria* del povero Libero Pilotto. La commedia offre scene improntate a gustosa arguzia satirica. Le mene dei cattivi preti e dei consiglieri clericali che formano la Commissione scolastica contro il povero maestro sono descritte con simpatica vivezza. C' è, fra altro, una scena assai comica in cui tre membri dell'accennata commissione: un prete, un farmacista e un droghiere, esaminano uno scolaretto e dalle risposte che ricevono comprendono l'indirizzo liberale italiano dell'educazione che il maestro dà a' suoi allievi. E ciò basta per farlo destituire! Il maestro, dopo essersi per lungo tempo rassegnato e aver chinato il capo più volte fidente in sè stesso e nella Provvidenza, a un certo punto della commedia prorompe in questo grido che è uno sfogo dell'anima: " Soffioni! soffioni! „ E il caratterista, qui, aveva un' immensa ovazione.

Anche nel *Vero blasone* di Tommaso Gherardi Del Testa c' è un personaggio che raffigura una spia. E quando il primo attore gli getta

in faccia la sua ignominia con una *tirata*, la folla acclamava lungamente.

È naturale poi che quanto più le censure teatrali imponevano restrizioni e facevano amputazioni, tanto più i pubblici si abbandonavano a dimostrazioni, che in certe occasioni assumevano carattere di protesta.

La mia Trieste, da dove scrivo, per ragioni ben facili a comprendersi, fu l'ultima a conservare intatte le tradizioni simpatiche delle dimostrazioni al teatro. Il quarantottismo durò molto al di là del quarantotto; fino a pochi anni fa gli applausi politici, a teatro, erano frequentissimi. Nell' *Attila* di Verdi la famosa esclamazione: " Avrai tu l'universo, resti l' Italia a me „ che suscitava delirio, fu modificata dall' i: r: censura, nella seconda parte: " resti la *patria* a me „. E la folla applaudiva la *patria*. L'*Ernani* nel 1888 fu proibito per " viste d' ordine pubblico „ (*sic*) allo scopo di evitare le dimostrative acclamazioni al coro: " Siamo tutti una sola famiglia „.

Un tempo, nella *Satira e Parini* di Paolo Ferrari il martelliano del *Marchese Colombi*: " O le fanno in tedesco, e allor chi le capisce?„ non passava mai senza un caloroso applauso. Una volta un furbo censore dell'i: r: polizia, nella stessa commedia mutò di pianta il *Governatore* in un *Commendatore*, e per logica conseguenza (oh la logica!) la consorte del suddetto divenne una *Commendatrice!* E il pubblico, attento ad applaudire ironicamente ogni volta che il vocabolo veniva pronunciato.

La *Celeste* di Leopoldo Marenco fu indirettamente la causa del bando di Giovanni Emanuel dagli stati austriaci, bando che perdura tuttora; e avvenne perchè l'Emanuel, alla recita, nel racconto del *bersagliere* disse alcuni versi che l'i: r: censore aveva condannato all'ostracismo.

Nel *Guido* del Cavallotti, il lungo discorso di *Arrigo*, al primo atto, ove è descritta con poetici colori l' Italia, veniva accolto sempre da una tempesta di battimani.

E *Le due dame* di Paolo Ferrari, nelle provincie soggette all'Austria, tuttora, non si possono recitare più causa l'aneddoto triestino che si ricollega al ricordo della loro prima rappresentazione.

S'era nella primavera del 1878, e la morte di Vittorio Emmanuele aveva disseminato nell' aria un odore di italianità e di dimostrazioni che alla polizia non garbava. Alla prima della commedia del Ferrari, al teatro Comunale, quando un personaggio esclama: " Il più bel fiore

è la nostra Margherita! „ scoppiò un'immensa, tonante ovazione; il teatro parve crollare sotto il fragor degli applausi...

E *Le due dame* non poterono più essere replicate, nè al domani nè dopo...

Seppure con la parola, comodissima, di *rettorica* (una delle più abusate, accanto al *mangiapreti*, come argutamente osservava Olindo Guerrini) qualcuno pensasse di negare ogni valore d'arte al teatro patriottico italiano, resterebbe pur sempre al raccoglitore, all'indagatore, al dilettante di cronache teatrali, il dovere di tener conto dell'importanza civile che quel teatro assume nella storia della drammatica. Per l'influenza che subì e per l'influenza che esercitò, mèta o mezzo, causa od effetto, specchio del momento che attraversò o incitamento a battaglie e avvivatore di sopiti entusiasmi, il teatro patriottico, ad ogni modo, si impone al nostro interessamento; è degno di studio.

Nessun realismo, nessun simbolismo, nessun teatro d'anime, varranno, io penso, a cancellarlo dal gran libro della storia.

Trieste, febbraio, 1901.

Giulio Piazza

Il “ Falstaff „ di G. Verdi (1)

Quando i giornali diedero la notizia, primi quelli di Milano, che il Verdi musicava il *Falstaff*, tutti sanno che l'aspettazione fu grandissima, ed è naturale che io, caldissimo ammiratore di lui, andando da lui nell'estate 1891, glie ne parlassi e glie ne chiedessi qualche notizia. Egli allora mi disse che vi lavorava attorno un poco soltanto ogni giorno, sgomentato dal libro del Mosso (2), come avanti s' è detto, e poi soggiunse :

“ Non faccio un' opera buffa, ma rappresento un tipo. Il *Falstaff* mio non è soltanto quale si trova nelle *Allegre Comari di Windsor* dello Shakespeare, dove è soltanto buffone e si fa burlare dalle donne, ma quale è stato sotto i due Enrichi. Boito mi ha fatto appunto il libretto in questo senso „.

Nell' estate dell' anno successivo (era il 9 d'agosto), gli domandai del *Falstaff* ed egli rispose :

“ L' opera è finita , ma io stento molto a trovare i cantanti. Nel *Falstaff* ci sono molti personaggi, e nessuno è secondario. „

“ Ma tutti, io osservai, ambiranno l'onore di cantare per la prima volta nel *Falstaff* „.

“ Si, egli rispose: ma tutti vogliono le prime parti, sebbene non ci sia differenza nell'importanza. Dei personaggi dello Shakespeare nessuno è secondario. Tutti hanno importanza uguale, anche quelli che non hanno da dire che poche parole. Tutti hanno un segno, un carattere particolare, spiccatissimo „.

---

(1) Dobbiamo alla cortesia del prof. Italo Pizzi, dell'Università di Torino, la pubblicazione di questo brano de' suoi *Ricordi Verdiani inediti*, libro di imminente pubblicazione, in cui l'autore ha raccolti molti anneddoti ed ha riassunto le sue conversazioni col Maestro Verdi dal 1882 al 1900, pubblicando altresì undici lettere inedite. Torino, Roux e Viarengo 1901, presso L. 1.

(2) *La fatica* di Angelo Mosso.

Dirò appresso quali cantanti egli desiderava per quest' opera sua.

Il *Falstaff*, intanto, andava innanzi e già, verso la fine del 1892, era stato stabilito che si sarebbe dato alla Scala di Milano in quella stagione di Carnevale.

Il 31 di dicembre di quell' anno, scrivendo al Maestro per fargli i consueti auguri dell'anno nuovo, io gli mandai alcuni miei versi, una specie di ballata tra il serio e l'allegro, in cui si toccava la prossima e tanto aspettata rappresentazione del *Falstaff*. Essa fu pubblicata nella *Gazzetta Letteraria* di Torino del 7 di gennaio 1893, e domando venia se ne riferisco alcune strofe:

Questa notte, sulla porta
Del palazzo in riva al mar (1)
Una gente è accorsa in folla
Il Maestro a salutar.
— Sempre, allor che l'orologio
Segna l' anno che finì,
E dell' anno che incomincia,
Introduce il primo dì,
— Quella gente sulla porta
Del palazzo in riva al mar,
Viene in folla al suo Maestro
Il buon anno ad augurar.
— C' è Monforte e Rigoletto,
C' è Manrico trovator,
C' è Don Carlo e c' è Macbetto
E Nabuccodonosor.

Segue l'enumerazione di altri personaggi dei drammi del Verdi, i quali gli augurano ogni felicità per l'anno nuovo e poi, come al solito, spariscono. Ma in quella notte la porta del palazzo è loro dischiusa da un nuovo compagno, da un compagno non mesto nè dolente come loro, ma tutto ridente ed allegro, che grida:

Largo! il vostro a crescer vengo
Nobilissimo drappel!
— Son Falstaffo, delle donne
E del vino adorator
Fate largo, amici, e date
Al fratel debito onor.

(1) La notte del 31 dicembre 1892. Il palazzo *in riva al mar* è il palazzo Doria a Genova, dove il Maestro soleva già passare l'inverno.

— Ah! gridar, tu ridi? Noi
Fummo in pianto ai nostri dì.
Sulla scena ognun di noi
Violento si morì.
— Vedi Ernani che si uccise
La sua fè per non tradir;
Vedi Gilda che pel dolce
Suo Gualtier corse a morir. —
— E Falstaffo: Ognun di voi
Diè al Maestro aspro dolor.
Io lo tenni sempre allegro
Io gli ho reso il buon umor.
— Per voi suonan fieri pianti
Le canzoni che intonò;
Per me rise e per me il fronte
Corrugato serenò.
— Qua i bicchieri! Anzi ch'io salga
Sulla scena a trionfar
Deh! vi piaccia al buon Maestro
Altri cento anni augurar! —
— E quei miseri e dolenti
Obliando nel buon vin
I lor casi truci e fieri
E la guerra del destin,
— Con Falstaffo al buon Maestro
Altri cento anni augurâr
E alla tua Salute cento
Colme Ciotole vuotâr.

Il Verdi rispose subito col seguente biglietto in data 2 di gennaio '93:

Signor Pizzi,

Parto a momenti per Milano. Non mi resta che il tempo per ringraziarla della sua bella poesia, de' suoi auguri che contraccambio di gran cuore.

G. Verdi.

E si lesse appunto nei giornali di Milano ch' egli era giunto là la sera stessa del giorno in cui aveva scritto quel biglietto, per attendervi a metter in scena la nuova sua opera.

Il *Falstaff* fu rappresentato per la prima volta, alla Scala, la sera del 9 di febbraio. Io aveva desiderio grandissimo di andarvi, tanto più che il Maestro, nel settembre dell' anno antecedente, nell' accomiatarsi dopo la consueta mia visita, mi aveva detto :

“ Dunque, ci rivedremo a Milano! „

Io non avrei dovuto mancare e, veramente non voleva. Partii da Torino, ma giunto a Vercelli, un disgraziato accidente mi costrinse a lasciare il treno e a ritornare, mortificato e scontento a Torino. Saputo l'esito felice dell'opera, non mancai di mandare al Maestro un telegramma congratulandomi vivamente con lui. Quando poi nel marzo, occorrendo il suo giorno onomastico, gli scrissi per fargli auguri e saluti, non mancai di narrargli il caso mio scusandomi con lui di non aver potuto, dopo un invito così gentile, andare a Milano. Ed egli, ringraziandomi degli augurii, mi rispose in data del 20 di marzo da Genova:

Prof. Pizzi,

Mille ringraziamenti. Non ha perduto niente se non ha potuto venire a Milano.

G. VERDI.

Si vegga e si ammiri la modestia di quest'uomo veramente grande!
Ai nostri giorni invece che ormai si possono dire i giorni beati dei *superuomini*, si è veduto un giovane maestro dedicare a sè stesso, per ammirazione ed affetto verso di sè, una sua opera in musica che fece subito una rumorosa ed irreparabile caduta.

Così non potei udire il *Falstaff* quella volta. Andato alla villa di Sant' Agata (era allora il 26 di agosto di quello stesso anno 1893), naturalmente le prime parole mie furono pel *Falstaff*, volendomi congratulare col maestro dell' esito veramente felice. Gli dissi ch' io avea provato, benchè inettissimo suonatore, a passar l' opera sul piano, ma che non aveva potuto intenderla a dovere, e che molte cose me ne rimanevano oscure, anzi molto oscure. Ed egli allora con certa premura:

" Oh! del *Falstaff* è impossibile farsi un' idea sul pianoforte! Bisogna udirlo. Io vi ho fatto un' orchestra leggerissima. Certi passi pianissimi non si possono eseguire sul pianoforte. Non fanno effetto alcuno. Del resto tutto risulta dall' insieme, ciò che sul piano non si può ottenere, perchè l'opera, nelle riduzioni per piano, resta scannata. Per il *Falstaff* non ci vogliono gran cantanti ma gente di buona intenzione. Così io sono contento dell' esito di Brescia (1), perchè i cantanti sono affiatati, non sono *divi*, ma semplici mortali; sono dei *bons enfants*. Ho letto molti articoli sul *Falstaff* in diversi giornali, ma fra i molti critici musicali, preferisco il Casa, Egidio Casa di Torino, perchè

(1) In quel mese appunto, credo in occasione della fiera, si era dato il *Falstaff* al teatro di Brescia.

non ha idee ultramontane e perchè dice il male e il bene che va detto delle scuole italiana e tedesca e non vuole come certi altri, che gli Italiani trattino la musica e la scrivano come gli ultramontani. Non ci è che dire. L'arte deve avere carattere nazionale; la scienza, no. Ma gl' Italiani sono italiani, e la musica per gl' Italiani deve essere italiana. Noi siamo differenti dai Tedeschi, dai Francesi più ancora (ed accentuava queste parole) e dai Russi, e abbiam modo differente di sentire „.

Meditino queste parole, delle quali io sono mallevadore, quei critici italiani e quei maestri di musica italiani tanto invasi dalla passione wagneriana da proclamare che per la musica nostra non c'è salute che nel tuffarla a capo fitto nella imitazione wagneriana.

Del resto, comunque sia di ciò, per quelle parole è evidente che il Verdi non solo, per certo amor proprio giusto e giustificabile nella tarda età sua, teneva molto a questa ultima sua opera del *Falstaff*, ma anche credeva di aver voluto fare, in essa, della musica italiana. Se ciò sia vero o falso, o vero in parte, è questione ch'io non ardisco toccare, e che perciò lascio volentieri a chi, intendendosi di musica, saprà definirla meglio.

Nella stagione di carnevale del 1893-94 qui a Torino il *Falstaff* fu quell'opera che, al Teatro Regio sostenne tutta quanta la stagione. Fu dato per molte e molte sere di seguito, mentre altre opere d'altro genere, e alcune anche di ben altro gusto, non destarono alcun interesse. Io scrissi al Verdi una lunga lettera rallegrandomi con lui (colsi l'occasione del suo giorno onomastico) del lieto successo, ed egli rispose subito in data del 20 marzo, da Genova:

Prof. Pizzi,

Mille e mille grazie per parte mia e di mia moglie. Sono lieto di tutto il resto e le auguro salute.

G. Verdi

Così modestamente egli esprimeva la sua intima e nobile compiacenza!

Gli ho domandato se, dopo il *Falstaff*, avrebbe scritto ancora, ed egli premurosamente:

" Oh no, no! A questa età mia non si può più scrivere, e io non scrivo più „.

Italo Pizzi

Intorno alla Famiglia dell'antiquario [1]

DI

CARLO GOLDONI

I.

La commedia.

Il conte Anselmo Terrazzani (2), fanatico raccoglitore d'antichità, commise in un disgraziato quarto d' ora la solenne corbelleria d'accasarsi con una gentildonna di sangue azzurrissimo, che gli portò in dote la modesta somma di duemila scudi (3) e una boria sconfinata. Aggiungi a questo l' indole sua bisbetica e intollerante, e ce n' è d'avanzo per commiserare il povero marito.

Il quale, avvedutosi un po' tardi dello sproposito fatto, cerca a suo tempo di porvi rimedio ammogliando il contino Giacinto, suo unico rampollo, a Doralice figlia di Pantalone de' Bisognosi, ricco mercante veneziano. I ventimila scudi, che sono la dote della fanciulla, rassettano le economie di casa Terrazzani, ch'erano in completo sfacelo per lo sgoverno che da tant'anni ne faceano i coniugi, l'uno acquistando a caro prezzo da ciarlatani volgari oggetti di nessun valore, l' altra prodigando i quattrini così da illustrare degnamente il titolo e il nome.

---

(1) *La famiglia dell'antiquario* o sia *la Suocera e la nuora*, commedia di tre atti in prosa, fu rappresentata per la prima volta in Venezia nel carnevale dell'anno 1750. Così l'edizione del Pasquali e quella dello Zatta. Nell'edizione Paperini leggesi invece l'anno 1749. Si può forse togliere la contraddizione supponendo che la seconda data sia *more veneto*. Il carnevale del 1749 secondo il calendario marciano sarebbe allora quello del 1750, anno solare. Ma superata alla meglio questa difficoltà ne sorge subito un'altra. Le sedici commedie delle quali fa parte la *Famiglia dell'antiquario* furono eseguite dall'ottobre del 1750 al 23 febbraio (martedì grasso) del 1751, così che se questa commedia si recitò proprio nel 1750 e in carnevale, convien intendere il carnevale comico, che comincia ancora ai giorni nostri il 25 dicembre. In ogni caso la *Famiglia dell'antiquario*, come risulta da una lettera del Medebach all'Arconati-Visconti in data 22 maggio 1750 da Mantova, era stata prodotta su quelle scene parecchio tempo prima di quel giorno e l'avvertenza « rappresentata per la prima volta » se non è un'inesattezza, deve riferirsi strettamente a Venezia.

(2) Il Goldoni scrisse in verità *Terrazani*, ma poichè le sue opere son pur troppo tutt'altro che testi di lingua, non vedo ragione d'eternare questo sbaglio ortografico.

(3) Circa 14,000 lire della nostra moneta.

Avuta in mano la dote della nuora, il conte mette tosto da parte una bella somma per arricchire le sue raccolte. E fin qui le speranze da lui riposte in queste nozze si realizzano. Ma in ogni altro riguardo il matrimonio di Giacinto viene a significare uno sproposito più marchiano del primo.

Il carattere della giovine sposa è tale, ch'essa in cocciutaggine ed egoismo gretto non resta indietro alla suocera. La nobile casa diventa così un inferno, perchè

..... la suocera e la nuora,
Che non stanno in pace un' ora,
Fan del dolce matrimonio
Una pena da demonio (1).

Se l' una insiste sulla sua nobiltà, l' altra fa sempre valere la dote, che è *vera* , mentre il blasone non appoggiato ad un sacco di zecchini è un concetto troppo astratto perchè la figlia di Pantalone possa afferrarlo. Conscia d'aver salvato dalla rovina i conti Terrazzani, Doralice non si lascia sfuggir occasione di rinfacciarglielo, e la sua flemma imperturbabile è in contrasto comicissimo con le ingiurie e le malignità che le escono di bocca.

Non vuol dipendere, s' intende, in modo alcuno dalla contessa Isabella, che con riguardo al suo rango e nella sua qualità di suocera pretende di esercitare imperio assoluto in casa sua. Indi dissensioni perpetue tra le due donne, non sedate dai buoni uffici dei cicisbei, l'opera dei quali pecca di soverchia parzialità, e alimentate sempre peggio da una servetta pettegola e maliziosa che " va dalla suocera alla nuora vendendo all'una le malignità dell'altra e a peso falso, poichè ella le amplifica per cavarne maggior profitto (2) ".

Tutto questo non varrebbe però a distogliere un istante l'antiquario dalle cure della sua raccolta senza l'intromissione del padre di Doralice.

Pantalone s'avvede che l' imparentarsi con gente d'altro ceto, gonfia di orgoglio o affetta da puerili manìe, fu errore madornale e riflette un po' tardi:

— Oh quanto megio che giera, che l' avesse maridada con uno da par mio! Anca a mi me xè vegnù el cataro de la nobiltà (3).

Poichè a lasciar correre assai presto n' avrebbe patito anche la figliuola, egli smette la parte di spettatore di cui fino allora s'era contentato, e con la prudenza consueta s' adopera a tutt' uomo a guarire il conte della sua costosa passione e a ricondurre alla ragione suocera e nuora. Le due femmine però gareggiano sì bene in testardaggine che il tentativo di riconciliarle riesce vano. Pantalone perde allora la pazienza e sfoga l'animo suo in un paio di frasi eloquentissime:

(1) Goldoni. *Componimenti diversi*. II, p. 178. Nel terzo verso, certo per errore di stampa ch' è in questo caso anche errore di prosodia, invece di *fan* leggesi *fanno*.

(2) *Les femmes dans la comédie française et italienne au XVIII siècle* par C. Dejob, Paris, 1899, p. 394.

(3) II. 11.

due risate; e lasciando le cose imbrogliate peggio di prima, a suon di zufolo calar il sipario „.

A questa critica seriocomica il Goldoni rispose brevemente burlandosi del Chiari, senza però nominarlo: “ Ho letto il libro ultimamente uscito alla luce e con una risata ho terminato di leggerlo. Può bene parlare degli altri chi non la perdona a sè stesso, ed io sono molto contento di trovarmi colà in un fascio con Plauto, con Terenzio, con Aristofane, e con cent'altri, ch' io non ho letto, siccome letti non li averà nè tampoco quel medesimo, che li ha citati „. (1)

Qualche anno dopo la prima rappresentazione il Goldoni vide recitar questo suo lavoro a Parma da una compagnia francese agli stipendi di quel duca. La traduzione, quasi letterale salvo poche ommissioni e qualche aggiunta, era opera di M^r Collet, segretario della duchessa. (2) Differiva però essenzialmente dall'originale nello scioglimento. Persuaso che la commedia finisse male, il traduttore francese volle che gli spettatori assistessero alla riconciliazione tra suocera e nuora.

“ Se questa pace fosse potuta essere stabile, avrebbe fatto molto bene, osserva il Goldoni, ma chi può assicurare che queste due capricciose donne non rinnovassero un momento dopo le loro controversie? Forse sarò in errore, ma pure son d' opinione che il mio scioglimento sia propriamente in natura. „ (3)

E questa volta tenne sodo, con ragione. Della *Famiglia dell' antiquario* esistono due lezioni che differiscono tra loro non poco, ma la conclusione rimase sempre la stessa. Va notato poi che il volume dell' edizione Pasquali dove si legge la commedia nella sua forma definitiva è posteriore di molto alla riduzione del Collet.

Inverisimile invece pare a me che una famiglia di conti palermitani si acconciasse così di leggeri a dipendere da un mercante veneziano. Fossero stati tutti sudditi della Serenissima il fatto potrebbe aver qualche apparenza

(1) Ed. Pasq., VII, 13; ed. Paperini, IV, 81, 82.

(2) Dal *Journal encyclopédique* del 1757 si sa che l'*Antiquaire* commedia francese in 5 atti, tratta dall'italiano (del Goldoni non si fa menzione) da M^r Collet, cavaliere di San Michele, segretario di gabinetto dell'infante, si recitò a Parma l'11 gennaio di quell' anno e fu « généralement applaudie ». Lo stesso giornale promise ripetutamente di darne l'estratto, ma la promessa non venne mantenuta. Al *Journal encyclopédique* allude certo il Goldoni ricordando (Ed. Paper. l. c.) che i *Gazzettieri di Liegi* annunciavano di prossima pubblicazione l'opera del Collet, che però, per quel che si sa, non fu stampata. Nè pare che al traduttore sia riuscito di far eseguire l'*Antiquaire* a Parigi com'era sua intenzione, stando sempre al *Journal*. Non lo trovo ricordato in nessuno dei molti repertorii de' teatri parigini e neppure nel Dizionario di Goizet e Burtal (Paris, 1867).

Di questo Collet poco si sa. Il Pezzana negli *Scrittori parmigiani del secolo XVIII* non lo ricorda neanche per incidenza. Fra le lettere del Bettinelli ve n'ha una di ringraziamento al Collet che s'era curato del suo *Serse*. Egli diede ancora al teatro *L'isola deserta* e *Abdolonyme*, due ricalchi metastasiani, del primo dei quali dissero male e il *Journal* citato e il Grimm. *Nel Settecento* Tullo Concari menziona il Collet (p. 121) dicendolo traduttore di *più* commedie goldoniane. Ma è un *lapsus calami*. Cfr. sul Collet anche una breve nota del Dejob in *Études sur la tragédie* (p. 183).

(3) *Mém.* II, 8. Ediz. Paperini, X, 362.

di verità, ma all'autore piacque invece fissare a luogo dell'azione l'altra estremità dello stivale. Perchè? S'indovina. Un matrimonio disuguale come quello da lui pensato era per Venezia negli ultimi decenni della sua esistenza un avvenimento non più impossibile, ma sempre raro. Nella commedia poi i nobili non ci facean la parte più bella. È così che Pantalone si ridusse in Sicilia per risparmiar noie a Carlo Goldoni.

Nella nuova patria il bravo mercante veneziano cede adunque all'ambizione di maritare la sua figliuola in una casa aristocratica esponendosi così a umiliazioni non meritate e al disagio di lasciarsi sfruttare senza averne in compenso la minima riconoscenza. L'alta parentela non gli fa però scordare un momento la dignità della sua classe, nè gli cade in mente di gareggiare coi tali e tali altri nel lusso e negli svaghi.

Pure le male influenze dell'abbondanza si mostrano talvolta ne' suoi figliuoli. Chi non sa quante noie gli procuri un giorno (anche allora in Sicilia!) la sua primogenita Rosaura, che maritata a un mercante benestante, s'è fitta in capo di procacciarsi adito nell'alta società! (1) E come si rammarica scorgendo che quest'altra sua figliuola Doralice entrata per le sue nozze in casa patrizia non sappia farsi ben volere dai parenti nuovi! Se mai, questa è l'occasione di tenere alla figlia degenerata uno di quei predicozzi riboccanti di prudenza senile, che fanno di Pantalone l'incarnazione dell'idea morale nel teatro di Carlo Goldoni.

" Se el fumo della nobiltà „ ammonisce il mercante sua figlia, "che avè acquistà in sta casa, ve va alla testa, considerè un poco meggio que che sè, quel che sè stada, e quel che poderessi esser, se mi no ve avesse volesto ben. Sè muger de un conte, sè deventada contessa, ma el titolo no basta per farve portar respetto, quando no ve acquistè l'amor della zente colla dolcezza e colla umiltà. Sè stada una povera putta, perchè co se nassua, no gh'aveva i capitali, che gh'ho in ancuo, e col tempo e coll'industria i ho multiplicai più per vu che per mi. Considerè che poderessi esser ancora una miserabile, se vostro Pare no avesse fatto quel che l'ha fatto per vu. Ringraziè el cielo del ben che gh'avè. Portè rispetto a i vostri maggiori; siè umile, siè paziente, siè bona e allora sarè nobile, sarè ricca, sarè respettada. „ (2)

A questo personaggio, interprete mirabile del buon senso popolano, fa riscontro nella commedia, ed è antitesi voluta, un gentiluomo indolente, incapace di governare sè e la sua casa.

Ma che razza d'antiquario è il conte Anselmo? Crede di possedere la tazza in cui Cleopatra stemperò la perla alla cena con Marcantonio. Compera un lume eterno scoperto nelle piramidi d'Egitto nel sepolcro di Tolomeo. Ostriche trovate nelle immondizie sono per lui crostacei fossilizzati. Una parola del suo Brighella basta a fargli ritenere per vera la favola che il basilisco nasca da un uovo di gallo. C'è chi gli farebbe acquistar la pan-

(1) *Le femmine puntigliose.*
(2) I, 10.

tofola con cui Nerone diè a Poppea un calcio terribile scacciandola dal trono, e la treccia di Lucrezia romana rimasta in mano a Tarquinio nel momento critico, se Pantalone non ismascherasse l' impostore. Un gergo grottesco, improvvisato da due birbe che sono d' intesa per gabbarlo, gli pare dapprima un *linguaggio curioso*, ma in fondo non dubita che sia armeno! Che più? L' ignoranza e la stupidità sua son tali che crede di possedere in uno scartafaccio greco, contenente in verità alcune canzoni popolari, i trattati di pace tra Sparta e Atene, e scritti per giunta da Demostene. (1)

Raccogliendo a questo modo, al conte Anselmo Terrazzani, anche se fosse vissuto quarant' anni più tardi, non sarebbe certo toccato l' onore di vedere in casa sua Volfango Goethe, che pel suo soggiorno in Sicilia visitò con tanto interesse il palazzo del principe Pallagonia, altro siciliano spirito bizzarro.

Un ignorantone di questa specie dovea esser un merlo bianco anche tra i conti del suo tempo. Il poeta passò dunque la misura nel disegnare questa figura. Ma credo che il Goldoni lasciasse correr la penna al di là del vero di proposito, chè non era nel carattere dell' opera sua di satireggiare tutta una classe, nè conforme all' indole dell' uomo farsi con un tratto di penna tanti e tanti nemici.

Aveva forse in mente il Goldoni di metter in caricatura qualche raccoglitore noto per la melensaggine di comperar a prezzi altissimi rarità da far ridere i polli? In ogni caso all' archeologo Anton Francesco Gori, che oltre ad essere " un antiquario dottissimo ed eruditissimo nella lingua etrusca „ (2) come avverte il Goldoni stesso, era anche suo buon amico, quì non è da pensare. " Ma diresti, nota Cesare Guasti in uno scritto sul soggiorno del Goldoni a Firenze, che parlando di questa commedia nelle *Memorie*, per rispetto al Gori si facesse coscienza di definire la parola „ (3); in nessun caso può trattarsi, come vuole o voleva una tradizione nella laguna, del naturalista veneziano Girolamo Ascanio Molin, che aveva appena dieci anni quando fu composta la commedia! (4)

La figura dell' antiquario non era nuova alle scene prima del Goldoni. Nel 1741 in un convento di minori osservanti a Roma si recitò l' *Antiquario* del padre Giovanni Antonio Bianchi (1686-1758) con molto concorso

(1) La famosa esclamazione *Che bella lingua il greco!* del marchese Colombi ricorda gli entusiasmi del nostro Anselmo per il suo scartafaccio, di cui non intendeva verbo « *Gran bel libro; gran bel codice! Pare scritto ora.* » E chi non pensa qui all'ammirazione destata tra le *femmes savantes* dalla notizia che Vadius sapeva il greco?

(2) *Mém.* I, 48.

(3) *Archivio veneto.* I, 2, 1871.

(4) Che questa tradizione esista m'assicura un eccellente conoscitore di cose veneziane. Il Molin nato nel 1738 e decesso nel 1813 fu un naturalista stimato. La sua ricca collezione di minerali è oggi nel Liceo-convitto di S. Catterina. Egli possedeva pure una raccolta di animali, che benchè imbalsamati non si conservarono punto. Di là forse l'origine della tradizione. Attingo le notizie sul Molin al libro del Dandolo: *La caduta della repubblica di Venezia.*

di pubblico. (1) Non consta che la commedia sia a stampa. Il 7 luglio dell'anno dopo s'eseguì a Parigi un'opera comica di Laffichard e Valois d'Orville con lo stesso titolo. (2) L'argomento per quanto si può rilevare da un brevissimo riassunto del *Dictionnaire des théâtres de Paris* (3) non ha che fare con la commedia goldoniana, prescindendo forse dalla figura del protagonista M[r] Medaillon che per essere la caricatura del raccoglitore maniaco avrà di necessità qualche analogia col conte Anselmo.

Dileggiare chi s'occupava d'antichità anche possedendo le cognizioni necessarie non era infrequente in quell' epoca anelante all' avvenire, imbevuta di scienza positiva. Fino Giuseppe Baretti che fu certo spirito illuminato rise di gente che perdeva il tempo ad illustrare una lapide.

Girolamo Gigli, spirito sarcastico se mai altro, nel suo *Gorgoleo* mette in bocca a Farinello Liparotti *servo d'intrigo*, che descrive un pranzo fatto all' osteria con un tale, queste parole: " ho fatti apprestare due pollastri cotti, uno di quindici giorni, ed uno di questa mattina... Gli ho domandato se si dilettava d' antichità, e mi ha detto di sì; onde gli ho ceduto il pollastro più antiquato, che aveva di sopra una poca di patina bulicante, e se l'è mangiato con tutta l'erudizione d'una fame arrabbiata. " (4)

La moltitudine degli antiquari aveva fatto pullulare, non parrà strano, un numero altrettanto grande di falsari d'oggetti antichi. E poichè non tutti i raccoglitori andavano affetti della buaggine del buon Terrazzani, anche i mistificatori non erano mica sempre birbe volgari come i Brighella e gli Arlecchini goldoniani. Ricorda il Casanova certo Abate Alfani, amico al Mengs e al Winckelmann, che con le sue pretese antichità avea truffato assai gente. (5) Giovanni Alvise Casanova, fratello di Giacomo, che fu poi direttore dell' accademia di Belle Arti a Dresda, gabellò al gran Winckelmann come scoperti nei dintorni di Roma due quadri antichi che viceversa erano modernissimi, e giocò questo tiro vergognoso a tale che l'avea beneficato. (6) Che meraviglia che tanta, spesso cieca, passione per l' archeologia da una parte e sì gran zelo di truffatori dall' altra, che con arte più o meno squisita moltiplicavano i prodotti rari a beneficio dei raccoglitori, provocassero a volte lo sdegno o la satira di chi in tutto quell' affannare si contentava della parte di spettatore? " N'era nata così, scrive Giuseppe

(1) Sul Bianchi (1686-1758) vedi Mazzuchelli, *Scrittori d' Italia*, Klein, *Gesch. des Dramas* VI, 2, p. 177, Landau, *Geschichte* ecc. p. 384. Sotto il nome arcadico di Laurisio Tragiense l'abate Bianchi pubblicò anche un trattato *De' vizi e de' difetti del moderno teatro* (Roma, 1753) dov'egli con giusta critica nota la contraddizione stridente tra commedia e titolo nell' *Uomo prudente* (p. 59, 60). Il Goldoni a pag. 320, 321 del quinto volume dell' edizione Paperini (Cfr. anche Ediz. Pasquali XIV, 16) accenna a questi appunti del Bianchi citando il libro senza nominare l'autore.

(2) Non è a stampa. Il *ms* già mentovato nel catalogo Soleinne al N. 3413 è ora alla Nazionale di Parigi. Così il *Dictionnaire* di Goizet e Burtal.

(3) I, 151.

(4) *Il Gorgoleo ovvero il governatore dell'isole natanti*, Commedia del signor Girolamo Gigli. In Siena MDCCLIII. Atto I. Scena II.

(5) *Mémoires*. Paris, 1832, V, 231.

(6) Ibid. V. 215. Vedi anche: Antonio Valeri, *Casanova a Roma*. Roma, 1899, p. 25.

Piccioni nella sua recente eruditissima opera sul Baretti, " e andava serpeggiando tra di noi e oltre l'Alpi, or manifesta ed or latente, ma diffusa ed audace, quella guerra all'antiquaria e a' suoi cultori, che ora assumeva la forma di una scortese e violenta invettiva, ora indossava i lieti panni dello scherzo e della satira. (1) "

Con tutto il ridicolo che il Goldoni sparge a piene mani su questo suo antiquario con esagerazione, non esito a crederlo, intenzionale, mirando anche a solleticare il buon umore del suo facile uditorio, la figura d'Anselmo in quanto marito e capo di famiglia non resta per questo d'essere umana. Il carattere del conte è una concezione profondamente comica. Tolto dalla sua manìa, che fa di lui un prodigo e un indolente, il conte Terrazzani è in fondo uomo pratico e i fumi aristocratici non gli offuscano per nulla il luccicchìo dei ducati di Pantalone.

Non essendoci in casa Terrazzani altro denaro che la dote di Doralice, se ne serve beninteso anche la contessa Isabella, ma fingendo d'ignorare l'*ignobile* fonte, e dando sulla voce al consorte che ci trova gusto a ricordargliela.

— Per il vilissimo prezzo di ventimila scudi avete sagrificato il tesoro della nobiltà, gli rinfaccia Isabella.

— Eh via, che l'oro non prende macchia, risponde con un'alzata di spalle il marito. (2)

— Anzi il *non olet* di Vespasiano fa tanto al caso suo che s'avesse un altro figliuolo non si periterebbe di dar una nuova *intorbidata alla purezza del sangue* pur di buscarsi altri ventimila scudi.

— Animo vile! gli osserva la consorte. Così vi lasciate contaminar dal denaro? Mi vergogno di essere vostra moglie.

— Quanto sarebbe stato meglio, risponde il conte con un sospiro, che voi ancora mi aveste portato in casa meno grandezze, e più denaro. (3)

Un altro lato del carattere d'Anselmo ci scopre un tratto di dialogo tra lui e il padre di Doralice.

Si sta raccogliendo un consiglio di famiglia per vedere di comporre le differenze tra suocera e nuora. Pantalone n'avverte il conte e aggiunge:

— Saremo nu altri soli; Ella, mi, so consorte, mia fia e mio zenero.

— E non altri? chiede Anselmo.

— No gh'à da esser altri.

— Sarà difficile.

— Perchè? Chi gh'à da esser?

— Le donne hanno sempre i loro consiglieri.

— Mia fia no credo, che la gh'abbia nissun.

— Eh, l'avrà, l'avrà.

— Siora contessa lo gh'ala?

— Oh se l'ha! E come!

— E ella lo comporta?

(1) Luigi Piccioni, *Studi e ricerche intorno a Giuseppe Baretti con lettere e documenti inediti.* Livorno, 1899, p. 173.

(2) I, 3.

(3) Ibidem.

— Io abbado alle mie medaglie.
— Mio zenero no farà cusì.
— Ognun dal canto suo cura si prenda.
— Questa no xè la regola, che ha da tegnir un capo de casa.
— Ditemi, quant' anni avete?
— Sessanta per servirla.
— Volete vivere fino a cento?
— Magari, ch' el ciel volesse!
— Se volete vivere fino a cent' anni, prendetevi quei fastidi, che mi prendo io, conclude il conte e pianta il buon Pantalone, che riavutosi dal suo stupore esclama:
— Vardè che bell' omo! Vardè in che bella casa che ho messo mia fia (1).

Al Goldoni bastano poche battute a metterci vivo dinanzi un carattere. In un' epoca in cui i legami di famiglia venivano a dir ben poco, di originali sul taglio del conte Anselmo ce ne dovevano essere in buon numero. Il poeta non ebbe a cercar molto quando volle sorprender i singoli atteggiamenti che compongono questa sua felice creazione.

Ma non tutta la commedia poggia sull'antiquario e sui bisticci tra *niora* e *madonna*. Il Goldoni usava svariare i cibi ideali che ammaniva al suo pubblico. Se il duplice titolo sembra promettere due azioni parallele, per chi ben cerchi i motivi che dan vita a questo lavoro non son tutti là. Oltre alla satira del cicisbeismo cui il Goldoni con la cacciata dei due cavalieri serventi menò una sferzata sanguinosa, giova non disconoscere lo spirito eminentemente borghese di questa commedia. A ciò non posero mente i pochi che s' occuparono finora delle manifestazioni politiche nell' opera del Goldoni. Vi fermarono bensì l' attenzione critici stranieri. Antonio Rado, il valoroso traduttore ungherese di tante opere della nostra letteratura, nota che in questa commedia le tendenze democratiche del teatro goldoniano s'accentuano (2), e il Sauer nella sua *Storia della letteratura italiana,* popolarissima in Germania, dedica alla *Famiglia dell' antiquario* due belle pagine, delle quali mi piace riprodurre uno squarcio:

" Benchè il governo della repubblica non favorisse la libertà della scena Carlo Goldoni seppe farsi il portavoce del terzo stato in lotta con le classi privilegiate per l'uguaglianza, come nella splendida commedia " *La famiglia dell' antiquario* „ dove Doralice, figlia d'un mercante veneziano, personifica evidentemente le aspirazioni del terzo stato di fronte alla nobiltà, se anche solo nella comica gara tra suocera e nuora per il predominio della casa. „ Riassunto in poche linee l'argomento della commedia il Sauer conclude poi a questo modo: " Mentre così il soggetto del lavoro è dato apparentemente dall' antica guerra tra suocera e nuora, il concetto più serio è innegabilmente la lotta tra la nobiltà e la borghesia, e per que-

(1) II, 10.

(2) *Goldoni és Alfieri*. Két tanulmány. Irta Dr Radó Antal. Budapest, 1892, p. 61. — Questo saggio serve anche di prefazione al *Burbero benefico*, tradotto dal Rado e pubblicato nello stesso anno (cfr. *A Jótékony zsémbes*. Vigjáték-Irta Goldoni Károly, etc. Budapest. 1892).

st'ultima, che oltre al possesso materiale rappresenta anche il buon senso, il poeta cerca le simpatie del pubblico (1) „.

Spezza adunque il Goldoni una lancia per la borghesia e contro la nobiltà più decisamente che non abbia fattoprima e poi in altre sue commedie. Al conte Anselmo che non si cura dei dissidî domestici Pantalone osserva adirato:

— E se no la ghe remedierà ela, ghe remedierò mi... perchè mia fia la xe fia de un galantomo, e la pol star al pari de chi se sia (2).

Nè si può dare contrapposto più efficace di questo imaginato dal Goldoni: da una parte saviezza esemplare, affetto alla figliuola, vivo interessamento alla famiglia del genero; nel conte invece l'incuria più crassa di tutto ciò che spetta al bene morale ed economico della propria casa.

L'antitesi però (anche questo va notato) non si rinnova quanto alle due donne. La suocera superba e intollerante non si trova dinanzi una nuora modello. La ripetizione avrebbe tolto efficacia alla satira. A mostrare che di femmine puntigliose e di basso sentire ce n'erano in tutte le classi il Goldoni fa suocera e nuora ben degne l'una dell'altra. Quella piena d'orgoglio, incuriosa della casa, passa il tempo a nasconder l'opra rovinosa degli anni e a discorrer coi cicisbei; l'altra al marito che l'ama non sacrifica il più meschino de' suoi puntigli, nè porta affetto veruno al vecchio genitore, che tanto s'adopera per la sua felicità. Ascolta una volta senza batter ciglio un suo lungo sermone, lo ringrazia dell'*amorosa correzione*, ma poco dopo confessa al suo cicisbeo, che ascolta Pantalone perchè *può sempre sperare qualche cosa da lui* (3).

Con fine arguzia schizza il Goldoni il profilo di questo cavalier del Bosco, prima cavalier servente della suocera, poi confidente particolare di Doralice. È tanto lo zelo ch'egli mette nell'approvare ciò che fa la sua nuova dama ch'ella riesce a cavargli di bocca tutto quel che le garba, anche quando il suo torto sia più chiaro della luce del giorno. Il cavalier del Bosco è un che di mezzo tra la pecora e l'automa.

Doralice gli chiede:

— Fra mia suocera e me, chi ha ragione?

— Voi, risponde il cavaliere rassegnato a tutto.

— Chi è l'offesa?

— Voi.

— Chi ha da pretendere risarcimento?

— Voi.

— Chi ha da cedere?

— Voi...

— Io?

— Voi no, voleva dire.

— Ella ha da cedere.

---

(1) *Geschichte der italienischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit* von K. M. Sauer. Leipzig, p. 442.

(2) I, 18.

(3) II, 8.

— Certamente.
— Se c'incontriamo, chi ha da essere la prima a parlare?
— Direi...
— Come più vecchia non la posso nemmeno salutare.
— Si potrebbe vedere...
— Alle corte. Ella ha da essere la prima a parlarmi.
— Sì, lo diceva. Tocca a lei.
— L'accordate anche voi?
— Non posso contraddirlo.
— Quando l'accordate voi, che siete un cavaliere di garbo, son sicura di non fallare.
— Ma io, perdonatemi...
— Se mi parlerà con amore, io le risponderò con rispetto...
— Brava, bravissima. Lodo la vostra rassegnazione.
— E mi diranno poi ch'io sono cattiva.
— Siete la più buona damina del mondo...
— Credetemi, che altro non desidero, che farmi voler bene da tutti. (1)

In verità però quest'acqua cheta ad altro non mira che a prendere in casa Terrazzani, senza lunga attesa, il posto della suocera.

— Un poco colle buone, un poco colle cattive, ella pensa, ha da venire il tempo che ho da esser io la padrona. (2)

La contessa Isabella che, anche come la conosciamo ora, corrisponde pienamente all'ideale negativo della suocera, era, nella prima lezione della commedia (ed. Paperini), una donna tanto malvagia da insinuare ella stessa nel figlio un sospetto sulla fedeltà della moglie. Senza prove, anzi certo senza intima convinzione ella suppone, e di questa sua congettura non fa mistero neppur a Giacinto, che un orologio di valore posseduto da Doralice sia regalo del suo cicisbeo. È invece dono di Pantalone, ma a che giova che questi l'affermi categoricamente? Isabella sussurra all'orecchio del figliuolo: " Senti come il padre fa bene il mezzano alla figlia. " (3)

Tolse poi l'autore questo tratto odioso dal carattere d'Isabella senza che la commedia ci perda. Ma altre gravi pecche sono in cambio restate anche nell'edizione definitiva, quali la parte troppo larga concessa ai due cicisbei e le consulte che si fanno per veder di riconciliare le due donne. Massime al terz'atto una lunga scena dove Pantalone e i cavalieri serventi vanno e vengono gran numero di volte tra le stanze delle due donne con sempre nuove ambasciate e sempre nuovi patti, ma senza concluder nulla, è cosa debolissima. Potrà esser costata al poeta tecnicamente assai lavoro, ma non vi ha traccia di comicità e per l'azione si poteva farne a meno. Io non so scorgervi davvero il *grazioso movimento* che volle trovarvi l'avvocato Vincenzo Roiti accennando a quest'opera ne' suoi discorsi dell'arte mimica. (4)

Edgardo Maddalena

(1) II, 7.
(2) I, 21.
(3) Edizione Paperini, II, 19.
(4) *Teatro comico* dell'avvocato Vincenzo Roiti. Milano, 1817, Tomo secondo, p. 10.

L'ora presente del teatro di prosa

L'INDIFFERENZA del pubblico per la scena drammatica, massimamente in Italia è un fatto così evidente che chiunque si provasse a volerlo dissimulare farebbe certamente opera vana. É vero che non mancano autori pieni d' ingegno e di buone intenzioni cui arridono le sorti del teatro, ma se il pubblico talvolta si mostra benevolo e batte le mani, non è però mai conquiso, e quegli applausi sono quasi sempre un gentile incoraggiamento piuttosto che l'espressione sincera dell'ammirazione, e molto meno lo scoppio dell' entusiasmo. Quando il critico poi scende nel campo, armato delle sue teoriche, una parte di quel successo è sfumata, e il lavoro che parea voler rappresentare un progresso per l'arte, rimane allo stato di semplice tentativo. Anche il Carducci nella nota alle " Odi barbare „ dopo aver affermato che l'epopea è sotterrata da un pezzo , aggiunge: " Il dramma agonizza e i troppi medici non lo lasciano nemmeno andare in pace „ (1).

Intanto non sarà inopportuno ricercare le cause di questa atonia, o ricordarle, se mai altri lo abbia già fatto. Prima di discendere a questo esame, piacemi rammentare ancora una volta il principio già messo in sodo da tanti valorosi critici moderni—basti citare il Quinet, il Taine, e fra i nostri il De Sanctis— che l'arte è l'espressione del tempo, ed ha la sua naturale e logica evoluzione come ogni altro elemento della storia: quindi non può esser considerato isolatamente e con criterî assoluti — come prima a torto si faceva — perchè le forme artistiche si mutano a seconda dei costumi, dei sentimenti, delle idee religiose, politiche e morali d'un popolo. L'opera d'arte è un prodotto inconsciente dell'ingegno umano, sorto dalle condizioni stesse dei tempi, e le epoche più feconde di opere geniali sono quelle appunto in cui il grado di civiltà non è tale ancora da paralizzare la potenza crea-

(1) Più tardi però l' illustre poeta riconobbe un certo risveglio nel nostro teatro.

trice. Appena comincia la critica, l'arte finisce, o, meglio, diventa riflessa. I grandi problemi filosofici, politici, sociali che occupano le menti, e che sono ancora ben lungi dal pervenire a una soluzione, non permettono all' artista che egli ritragga serenamente la vita, facendone spiccare i contrasti: il che dovrebbe essere lo scopo del commediografo; e quindi la teoria *dell'arte per l'arte* è disadatta ai tempi moderni, tuttochè ora appunto sia stata scoverta. È sorto quindi dalle stesse condizioni dello spirito moderno il bisogno della *tesi*. Alexandre Dumas fils tra i francesi, tra noi Paolo Ferrari e Achille Torelli intuirono questo bisogno, e fecero commedie a tesi, considerando però la vita da diversi punti di vista, e traendone conclusioni opposte, secondo il loro diverso modo di vedere. Così sorsero *Le demi-monde*, *Monsieur Alphonse*, *il Duello*, *il Suicidio*, *Cause ed effetti*, *Le due dame*, *I mariti*, *Una missione di donna*, *Moglie*, ed altre. La critica non mancò di additare il pericolo di una tale tendenza, che era quello di rendere il dramma e, massime, la commedia, meno geniale, e anche quello di creare situazioni inverosimili, in breve di rendere la vita non quale essa è, ma quale si presenta alla mente dell'autore. Sardou, Augier, Pailleron seppero serbarsi più geniali, sfiorando appena la tesi. Il primo, più ricco e fecondo nell'intrigo, nella favola, mirò più all'effetto scenico che all'idea informatrice: e tuttavia creò tipi veri e parlanti della società moderna, con una vena comica insuperabile — *Rabagas*, *Nos intimes*, *Nos bons villageois*, *Dore* — Il secondo si preoccupò più dei bisogni sociali, avvicinandosi all'altra scuola, come nei *Fourchambault*, ed in altre commedie. L'ultimo ritrasse ambienti viziati della società moderna, facendone spiccare il lato comico con una *verve* inesauribile — *Le monde où l'on s'ennuit*. Queste commedie diedero una certa vita al teatro, e destarono anche su le nostre scene un entusiasmo schietto. Il pubblico vedeva ritratta in quelle produzioni la società presente e ne rilevava i sapienti contrasti che l'autore avea saputo coglervi.

I sostenitori della *tesi* potrebbero addurre l'esempio d'Aristofane che fin nei primordî dell'arte non fu estraneo ad essa, e fece commedie *quadri*, come ben le chiama il Settembrini (1) — *Le nubi*, *Le Vespe*, *Gli uccelli*, *Le rane* — Se non che il greco, il quale era un profondo osservatore della vita, non aveva, nè poteva in quei tempi avere l'elasticità delle idee, che è propria dell' età moderna, e le quistioni adombrate in quelle commedie sono quali si presentano al buonsenso d'un uomo colto, non all'intelletto d'un filosofo moderno. Il teatro latino — quello dico di Plauto e Terenzio — fu la vera espressione della vita,

(1) Lezioni di Letteratura Italiana.

senza preoccupazioni d'idee. Esso fu imitato, anzi riprodotto nel Cinquecento, quando la commedia raggiunse un alto grado di perfezione artistica, appunto perchè fu affatto spontanea e serena. La *Calandra* del Bibbiena, la *Mandragora* del Machiavelli, la *Cortigiana* dell'Aretino, ed altre dell'Ariosto, del Caro, del Firenzuola, del Cecchi ritraevano la corruzione dei tempi con un riso spensierato e biricchino. Il ridicolo di cui erano circondati i mariti stupidi e grossolani, l'astuzia degl' innamorati, la furberia dei servi — che poi doveva avere in Molière un pittore inarrivabile — sono di un' evidenza comica irresistibile. Del resto quella varietà di avventure, circondata da un'aura di giocondità, quel desiderio dei piaceri della vita è ancora un riflesso di quel rinascimento che aveva avuto origine dal Boccaccio, e che si mostrò gigante nei secoli XV e XVI, quando l'umanità, redenta affatto dai terrori del medio evo, si ribellava all'ascetismo, riaffermando il senso che era stato per sì lungo tempo soppresso. Era dunque una reazione e quindi non poteva restare nei limiti, se non quando, mutati i tempi, non avesse più avuto ragion di essere.

E i tempi mutarono. In Francia Molière, dotato d'un genio inesauribile congiunto a una grande coltura, avea creato un teatro immortale, dove la società dei suoi tempi era ritratta con colori vivi e un' arte deliziosa.

Venne poi il Beaumarchais, anch' esso geniale ed efficace. In Italia il Goldoni, che ad un raro talento artistico univa nobiltà di sentire, creò un teatro dilettevole a un tempo e morale. Ma i critici lo accusano di non aver ritratta la vita qual'è, partendo dal preconcetto della moralità, che si appalesa, dove più dove meno, ma quasi sempre; e basti citare *La serva amorosa*; lo tacciano di aver voluto sempre vedere il trionfo della virtù, ch' è una convenzione, ma non è nella vita reale.

Se dunque il teatro moderno non desta più un grande interesse nel pubblico, se la produzione teatrale contemporanea è manchevole, incerta, vacillante, una tale condizione di cose deve essere attribuita al predominio della *tesi*, che muta il palcoscenico in cattedra, e dà all' autor drammatico l'importanza del filosofo e dello scienziato. Ciò da una parte; ma dall' altra, come ho già notato, non è possibile eliminare affatto la *tesi*, come alcuni vorrebbero, perchè l' autore, quando abbia una coltura varia e un ingegno osservatore, non può sottrarsi all' influsso delle idee d' un ordine più elevato, ed essere estraneo alle questioni di filosofia e sociologia che hanno un' intima relazione con la vita umana. Da ciò deriva che la sua osservazione non è serena, che in fondo a un'azione drammatica egli vuol sempre vedere un principio,

o, meglio, un corollario di principî scientifici. Nè questa osservazione potrà essere vera e completa, se fra tante teoriche, fra tanti sistemi diversi e cozzanti fra loro, non si venga a stabilire un principio certo ed invariabile, a determinare un punto di vista che non lasci dubbio alcuno nella mente degli uditori, se intorno al matrimonio e alla famiglia non ci saranno idee più chiare e meno contradittorie. L'epoca presente—diciamolo pure—è troppo piena di pensiero, troppo febbrile e convulsa, nè si può sapere ancora a quali conclusioni possa arrivare la scienza, e quale sarà l'assetto definitivo della società umana. Questa sarà la grande opera dell'avvenire, in cui il filosofo, che non dispera, fissa lo sguardo ansioso e fidente. Auguriamoci che dal cozzo stesso delle idee sorga la luce della verità; ed allora, quando la scienza avrà sopra solide basi edificato il suo monumento imperituro, l'arte sarà più libera nei suoi movimenti e potrà congiungere alla genialità degli antichi la profondità dei moderni.

Augusto Mastrolilli.

Il Palcoscenico

LE "PRIME" A PARIGI

Lirica

"Astarte" di S. Leroux — "La Fille de Tabarin" di G. Pierné

I compositori francesi, da un pò di tempo, dicevano corna dei signori Gailhard e Carré. All' *Opéra*, il Gailhard metteva di preferenza in scena dei lavori esteri, all' *Opéra Comique* il Carré..... faceva la medesima cosa.

I grandi ed i piccoli spartiti dei maestri nazionali dormono della grossa, sotto uno strato di polvere obbliosa. Di quì delle polemiche, degli attacchi violenti, da parte dei disgraziati musicisti e da parte di coloro che trattano l'arte come la politica, a base di chauvinismo più o meno feroce, più o meno ridicolo.

Dálli, dálli, i direttori dei due magni teatri si sono scossi e, quasi contemporaneamente, hanno offerto alla critica ansiosa ed al pubblico indifferente due spartiti novissimi, dovuti alla penna di due giovani maestri, *ex-prix de Rome*. *L' Opéra* ha dato: *Astarte* di Saverio Leroux, e *L' Opéra Comique*: *La Fille de Tabarin* di Gabriele Pierné.

Ho sentito l' una e l' altra e, senza reticenze, debbo dichiarare che il successo, atteso, desiderato, quasi implorato, non è venuto e non verrà malgrado le noticine che appaiono tutte le mattine nei "*Courriers des théâtres*" dei fogli quotidiani.

Ciò mi dispensa dunque dal fare una analisi completa delle due opere. E poi mi ci vorrebbe parecchio spazio prezioso della *Rivista* per riassumere le lungaggini dei libretti.

Il "poema" di *Astarte* è stato scritto dal noto letterato Luigi Di Gramont, il quale ci ha messo dentro della poesia alta ed anche della poesia volgare, l' una e l' altra diluite in quattro atti interminabili per raccontare, a modo suo, la leggenda di Ercole e di Onfale.

Il semidio — pudibondo Bèrenger antico — lascia l' innamorata Dejanira nell' isola d' Argo per correre in Lidia a dar lezioni di morale. La bella e lasciva sacerdotessa d' Astarte, tale una *Frine*, venuta al cospetto del terribile vincitore delle tredici fatiche, lascia cadere i veli leggiadri che coprono il suo corpo bianco come l' avorio,

> *son corp charmant..........*
> *...... ce vivant trésor, ce pur miracle*
> *de grâce et de beauté......*

Ed Ercole lascia cadere le velleità di pudicizia che l' animarono salpando da Argo, e non osa uccidere il "mostro esecrabile" che serve

> *....... de réceptacle*
> *aux vices monstrueux, aux dols, aux trahisons,*
> *comme un vase admirable enferme des poisons.*

Vinto d' amore, con quella destra che impugnò la clava vittoriosa, brandisce la conocchia, e tra le braccia di Onfale dimentica la gelosa Dejanira

ed il culto purissimo di Vesta. Il dolce veleno del " mostro " lavora a tal punto il corpo del semidio ch' ei vuol tradurre " legalmente " all' altare la nuova amante. Onfale, innamorata come mai lo fu, non osa contradire l'amante nè offendere Astarte ed implora l' aiuto della dea

..... mets un terme à l' angoisse cruelle,
Et daigne m' envoyer le secours imploré!

Il soccorso giunge: è la camicia di nesso mandata da Dejanira. Il volubile marito l' indossa ed arde.... insieme alla regia di Onfale.

La sacerdotessa di Astarte si salva miracolosamente ed approda all' isola di Lesbo, ove trionfa " la voluttà che governa il mondo ".

Il compositore aveva dunque dinanzi a sè un largo, troppo largo orizzonte per spaziare la sua fantasia e per avventurarsi a voli arditi. Il Leroux ha spaziato, si è avventurato... colle ali degli altri e, rare volte, s' è accontentato delle sue forze e delle sue penne.

Allievo di Massenet, ha reso *omaggio* al maestro; innamorato di Wagner, ha bruciato incenso e mirra al gigante di Bayreuth; nato sotto il cielo d' Italia e di madre italiana, non ha sempre rinnegato il suo temperamento meridionale, la sua natura prettamente latina. Ed è precisamente quando egli rimane latino o quando s' ispira all'esempio del suo maestro, o quando s' ispira alla ricostituzione arcaica, ed evoca ritmi antichi, che il Leroux riesce a scrivere delle pagine di una seduzione incontestabile e dolcissima. Non dirò ch' ei sia originale e che certe deliziose armonie combinate col flauto e l'arpa non ricordino il Massenet di *Taide* e di *Cendrillon*; dirò più tosto che fu troppo il sacrificio compiuto sull'altare del divo Wagner nella invocazione del fuoco del primo atto e nell' incendio della regia d' Onfale al quarto atto e che tutta l'orchestrazione, che — tra parentesi — a una tendenza a dare un'eccessiva importanza agli ottoni, nei momenti drammatici si ricerca insistentemente gli effetti nelle riminiscenze delle *Walkirie*, e del *Crepuscolo degli Dei*. Vittor Hugo diceva: " INVENTER *ce n'est au fond que* CE SOUVENIR ". Il Leroux se n' è ricordato un po' troppo; ma — è giusto il dichiararlo — s' è ricordato altresì di curare con molta costanza la forma, e di provare, tratto tratto, che non manca di originalità, che ha una coscienza artistica e che, cercando, saprà trovare la *sua* strada.

Il libretto della *Fille di Tabarin* è firmato da due nomi rispettabili: Vittoriano Sardou e Paolo Ferrier. Ciò non vuol mica dire che la tela sulla quale il maestro Pierné ha scritto *tanta* musica sia stata tessuta con mano incensurabile. Sardou è un abilissimo cucinator di drammi storici, niuno gli è superiore nella messa in scena. *La Fille de Tabarin* è una commedia scadente; ma è stata " montata " in modo maraviglioso: se non soddisfa l'intelletto, seduce l'occhio dello spettatore. La riassumo in poche parole: *Tabarin* saltimbanco emerito ha fatto fortuna e s' è attribuito un nome con particola " *sire de Beauval* ". I nobili del paese ignorano il suo passato, ma non la sua tavola saporita, i suoi vini squisiti. Il figlio del conte De la Brède, discendente dei crociati di Poitou, dimanda in moglie la figlia di Tabarin. Per malavventura una compagnia di saltimbanchi di passaggio da nel castello istesso di costui una rappresentazione in onore dei fidanzati. Tabarin assiste alle prove e consiglia, corregge gli " artisti " a tal punto che monta sul palcoscenico per dare l'esempio. Questa imprudenza finisce per svelare a tutti il suo passato. La figlia di un antico istrione non può dunque divenir moglie di un giovane di nobile prosapia. Tabarin lo capisce e per non impedire il matrimonio si uccide.

Su questa tela non abbastanza serrata, non abbastanza *drammaticamente* solida, il Pierné ha scritto un assieme di motivetti graziosi — vecchie cono-

scenze talvolta — ed una orchestrazione dalle proporzioni vaste, troppo vaste. La musica esce a dirittura dal quadro tracciato dai due librettisti e si svolge, si aggira, rumoreggia in una serie di combinazioni sinfoniche, d'artifici di contrappunto, di sonorità tumultuose. Pierné è un giovane della " *nuova scuola* „ di quella scuola che rimprovera, ad ogni aperta di bocca, all'antico repertorio, l'indigenza della sinfonia: egli, come tanti altri, giovani come lui, non scrive che in omaggio alla sinfonia. Ha già parecchi poemi *sinfonici*, fra i quali l' " *An Mill* „ per i concerti del conservatorio. Il libretto scritto da Sardou e Ferrier gli ha servito di pretesto per scriverne un altro. Ma gli manca una qualità preziosa: la semplicità, ed un'altra preziosissima: l'originalità; ne ha però una terza, della quale si può fare a meno: la ricercatezza. Il Pierné possiede però la scienza del movimento, ciò che gli ha permesso di scrivere un secondo atto pieno di vita e degno di fare il paio colla festa notturna del quartiere latino della *Bohème* pucciniana e di ricordar i *Pagliacci* di Leoncavallo. Questo secondo atto mette in scena tutto un popolo festante che assiste ad una fiera ed alle ciarlatanesche esibizioni degli antichi colleghi di Tabarin.

Il Pierné ha, del resto, molti meriti. Egli è un maestro che conosce tutti i segreti dell'arte musicale: il giorno in cui saprà unire alla tecnica impeccabile un po' più di originalità e di passione, scriverà un lavoro restistente. La *Fille de Tabarin,* è la sua prima opera affidata al giudizio del gran pubb ico; il qual pubblico ha ora diritto di aspettarsi da lui il lavoro resistente clui ho testè accennato.

Drammatica

" Le Domaine „ de L. Besnard — " Les Remplaçantes „ de A. Brieux

Un dramma ed una commedia: due tesi.

La prima molto larga, abbraccia tutto un sistema sociale, la seconda, più ristretta, ma non meno grave, circoscrive un ambiente, lo stringe e lo sviscera.

Le domaine è il feudo di una famiglia di nobiltà secolare. Il feudo fu sempre ubbidiente e schiavo. Per lungo andar di anni i servi vissero, modesti e contenti, al cospetto della prosperità e del lusso dei padroni. Ma vennero i tempi moderni, venne il soffio della civiltà moderna ed il feudo schiavo prima, divenne ribelle, e cercò nelle dottrine nuove, nella superiorità pratica delle solidarietà e dell'azione una vita economica e morale migliore. Di qui l'antagonismo con l'antico *dominatore* che mal vede sorgere una prosperità nuova di fronte alla sua decadenza. È la lotta di un mondo antico che muore.

Col primo atto l'autore ci presenta i due *nemici:* l'uno personificato dalla severa figura del duca di Marbois-Granchamps e l'altro da un giovane di ardite iniziative, Giovanni Blaise. Il duca, fiero campione della sua razza, comprende il pericolo minacciante e non è alieno dall'accettare l'evoluzione che si compie intorno a lui; ma i due figli suoi, ultimi rampolli degenerati di una nobile stirpe, si oppongono con tutte le forze e si aggrappano disperatamente al loro grande passato. Al secondo atto la lotta è giunta allo stadio acuto — lotta economica, politica e morale. — Giovanni Blaise vince, l'idea nuova ha vinto, e la rivolta minaccia di invadere il feudo.

Il vecchio duca, in una scena tragica col figlio maggiore, che è la causa principale della rovina, muore di crepacuore. Nel terzo atto — l'ultimo — Giovanni Blaise, il trionfatore, acquista il castello ipotecato dal giovane Marbois-Grandchamps, dissoluto e prevaricatore, e dà la mano di fidanzato alla malinconica Elisabetta, la figlia del duca che l'ideale di Blaise aveva da lungo sedotta. I due fratelli Marbois-Grandchamps per non assistere allo *sfacelo* partono in automobile per altri lidi.

In questo momento di lotte politiche violenti, la critica parigina che sposa, purtroppo, le cause buone o cattive di chi ispira i giornali, non ha

dato prova di molta imparzialità. Il Besnard è un anticlericale, un repubblicano, un po' socialista; ciò doveva spiacere a qualcuno ed impedire una completa serenità di giudizio.

Le *Domaine* non ebbe una stampa molto entusiasta. Io credo che meritasse di più, malgrado che il dramma non sia perfetto e, dal punto di vista tecnico, abbia solo il secondo atto al disopra di qualunque critica.

Ai dì nostri il teatro tende, sempre di più, a divenire una scuola. Il Brieux ed il De Curel, in Francia ce ne hanno dato sovente la prova. Quando un autore drammatico ha la pretensione di svolgere una tesi, di dare al pubblico un insegnamento, deve rispondere a due necessità: la necessità tecnica e la necessità morale.

Il Besnard col *Domaine* ha risposto interamente a quella, parzialmente a questa.

Dunque l'opera sua non fu del tutto improba.

La tesi ch'egli volle presentare, la svolse con mano sicura e con stile chiaro. La decadenza, la decrepitezza dei rappresentanti degenerati di un mondo condannato a sparire — secondo il concetto dell'autore — appare con linee sicure di fronte all'umanità nuova, tutta penetrata di modernismo impaziente, scolpita anch'essa, nel dramma, con mano ferma ed esperta.

Il secondo atto magistralmente condotto, sia pel dialogo, sia per la psicologia dei personaggi, sia pel movimento scenico, fa perdonare le eccessive violenze e la conclusione precipitata del terzo.

Comunque preso nel suo insieme *Le Domaine*, rappresentato al teatro *Gymnase*, è un dramma improntato da una grande virilità, il dramma di un giovane che vuole e sa quel che vuole. La via del teatro gli è aperta, larga dinnanzi; egli saprà batterla trionfalmente.

C' est imiter quelqu' un que de planter des choux dice un vecchio adagio. Era dunque naturale che si scoprisse nel *Domaine* una qualche imitazione. Gli uni ricordano il *Padrone delle Ferriere*, che ci ha a fare come i cavoli a merenda; gli altri invocano due lavori di Augier. Si chiama questo far della critica seria? Non so. Un autore drammatico ha il diritto di riprendere una tesi, trattata da altri, e svolgerla a modo suo e secondo la visione ch' egli ha dell' arte e della vita. Una sola cura si ha il diritto di esigere: che l' autore abbia messo dentro al suo lavoro delle idee e dell' ingegno. Il Resnard lo ha fatto.

⁂

A proposito di tesi un autore drammatico può permettersi il lusso di ricordarsi questa:

— È deplorevole sostituire la madre, con una nutrice, privandola così, dei sorrisi del figliuolo, e privando il figliuolo delle materne carezze; è deplorevole permettere che il bimbo della nutrice corra rischio di soccombere e la sua famiglia di disorganizzarsi coll' ozio, il vizio del marito o l' immoralità probabile del marito e della moglie l' uno dall' altro lontani.

J. J. Rousseau, più di un secolo fa agitò questa tesi con qualche profitto morale per la società; Dumas figlio la difese; Emilio Zola vi consacrò qualche luminoso capitolo di *Fecondità*.

Brieux l' ha ripresa per conto suo ed ha scritto una commedia rappresentata al teatro *Antoine*.

— *La maternité c' est le patriotisme des femmes* — scriveva Dumas. Brieux che ha studiato fino a qual segno questo patriotismo desti degli entusiasmi, mette in bocca ad uno de' suoi personaggi: — *Il y a des mères dont tout le monde connaît la poitrine, excepté leur enfant.*

La parola di Rousseau, i capitoli di Zola non scossero le donne *chauviniste* della capitale di Francia. Del patriotismo insegnato da Dumas esse

non vogliono saperne. La demoralizzazione dilaga e guadagna i lontani villaggi e corrompe le forti popolazioni rurali.

Brieux ha dunque giudicato opportuno di dare ai suoi contemporanei ed alle sue contemporanee una lezione d' igiene sociale.

Il postulato della commedia è semplice e logico. Tre atti: tre quadri.

1° La rovina morale di un villaggio la cui principale industria è quella di fornire delle nutrici — " remplaçantes „ — alla borghesia ed all' aristocrazia parigina.

2° La perversità morale dell' ambiente aristocratico e borghese che ricorre per necessità mondane o prave alle " *remplaçantes* „; i padroni che non hanno alcun rispetto per le nutrici e le considerano come bestie da soma.

3° La nutrice, fuggita da Parigi, torna al focolare domestico per amore del figlio e del marito, il quale, come era da prevedersi, s' è dato all' ozio, al vino ed.... all' adulterio.

Nel primo atto, che è a dirittura un capolavoro per la teatralità, per lo stile, per l' osservazione profonda dei caratteri, il Brieux dipinge con pennello sobrio, ma sicuro, uno splendido quadro di vita rusticana. I suoi personaggi sono talmente veri, talmente vivi, l'ambiente è ritratto con tanta fedeltà, che si direbbe quasi emani dalla scena un odore di corpi rudi e sani. I contadini di Brieux differiscono — fortunatamente — e molto, dai villani all'acqua di rosa di Giorgio Sand; sembrano figure robuste uscite da una qualche maravigliosa pagina della *Terre* di Emilio Zola.

L'atto secondo è più debole. Si vede che Brieux non conosce la vita di certi ambienti parigini, come conosce quella delle campagne, e perciò l'azione cade e si *riassume* in una specie di conferenza tenuta da un onesto dottore di villaggio:

— " Toutes, vous agissez doublement mal en mettant votre enfant au sein d'une femme qui risque de leur communiquer quelque grave maladie, et en suscitant la discorde, peut-être le deuil dans les familles des nourrices que vous attirez à Paris; la discorde en eloignant, durant de long mois, la femme du mari; le deuil en séparant totalement la mère de l'enfant laissé au pays sans soins intelligents. Le remède? Créer une loi qui impose à la mère (en exceptant les cas de force majeure) le devoir sacrè de nourrir son enfant, qui interdise à la paysanne de venir, en transbordant son bébé, courir à Paris les bureaux de placement; qui oblige l'Etat— puisqu' il sacrifie des millions à entretenir des soldats et des armements qui répandent le sang et sèment la mort — à venir en aide aux familles pauvres pendant les premiers mois de la naissance de leur enfant. Depuis 1870, il n' y a plus de remplaçants. Il ne doit plus y avoir de " remplaçantes „. Le service obbligatoire, soit! Mais aussi la nourriture obligatoire! „

Molti critici hanno osservato che questo secondo atto è più tosto un articolo di rivista od una dissertazione sociale degna della tribuna parlamentare. Uno spettatore della piccionaia, la sera della *première*, non fu proprio del medesimo parere e gridò, applaudito:

— *Je demande l'affichage public!*

L' esclamazione non è tanto stupida, mi pare, e dimostra, appunto perchè fu accolta con entusiasmo, che il Brieux, pur scrivendo un atto deficiente di tecnica, compì un' alta missione morale che molto fa perdonare.

Il terzo atto precipita gli eventi. La nutrice ritorna alla vita domestica, riconduce il marito al lavoro ed alla fedeltà, la famiglia alla quiete ed alla prosperità.

È la morale di una favola; ma quanto profonda. Si è detto sovente che un libro può valere una battaglia; anche di una commedia posisamo scrivere la stessa cosa. Brieux si è battuto, dando — come già scrissi — una lezione d' igiene sociale. Bisogna felicitarlo ed augurarsi che la lezione non vada perduta.

Pietro Mazzini

Voci del Peristilio

— Il ventisette febbraio, trigesimo della morte di Giuseppe Verdi, nelle principali città d' Italia e dell' Estero hanno avuto luogo delle commemorazioni riuscite solenni ed imponenti. Di quella di Milano parlerà largamente in questa *Rivista*, come annunziammo, Ettore Moschino nel prossimo fascicolo. A Napoli vi è stato un grande concerto al *San Carlo*, sotto la direzione di Leopoldo Mugnone, ed una esecuzione in piazza di un programma verdiano, con parecchie bande musicali riunite.

— La sera del 25 febbraio ha avuto luogo al *Comunale* di Bologna la Commemorazione Verdiana, diretta da Giuseppe Martucci, con l' intervento d' un pubblico imponente, e le signore e signorine vestite in nero! « Martucci — scrive il nostro *Saggiotti* — fu straordinario nel far rilevare dei dettagli che nessuno conosceva, specialmente nell' orchestra ch' egli ha guidato in modo superlativo ». Gli esecutori si sono tenuti all' altezza del momento, nonostante l' inattesa assenza del tenore Castellano. Le signore Bruno e Bordalba, ottime. Del programma, scelto con sapienza, e composto di otto pezzi, se ne sono bissati ben sei. Un avvenimento memorabile.

— « *Tragedie dell' anima* » di Bracco, rappresentato la sera del 26 febbraio al *teatro Novedades* di Barcellona, ha riportato un completo successo.

— Il 23 corrente è stato inaugurato in Italia il nuovo anno d'arte drammatico. Le compagnie si sono di poco trasformate ed accresciute. Le primarie sono sempre quelle di Talli-Gramatica-Calabresi, di Reiter-Pasta, di Andò-di Lorenzo, alle quali si è aggiunta ora quella di Leigheb-Tovagliari. Temporaneamente riposano Ermete Zacconi ed Eleonora Duse. Ermete Novelli alla fine della quaresima artistica interrompe le recite alla *Casa di Goldoni* e farà un giro in Italia ed all' Estero, per tornare in Roma nel prossimo autunno. Salvo qualche lieve novità, nelle altre compagnie, la maggioranza di esse non subisce alcuna modificazione. L'anno comico, che noi chiamiamo d'arte, resta così inaugurato. La vecchia questione di farlo cominciare ai primi dell'autunno, per preparare nei mesi estivi quanto occorre alla sua funzione, rimane sempre impregiudicata. Ogni tanto se ne dice qualche cosa, ma tutto ricade nell' oblio. È proprio vero che la riforma teatrale dev'essere compiuta *ab imis*.

— Sull' orizzonte del teatro lirico italiano si annunziano parecchie novità. In primo luogo si da per certo il *Nerone* di Boito alla *Scala* di Milano per la prossima stagione. E poi: Mascagni, lavora alla *Vestilia*, della quale, si dice, sono già compiuti i primi due atti; Giordano prepara *Siberia*; Leoncavallo metterà fuori un *Rolando*; Cilea l' *Adriana Lecouvreur* e Franchetti la promessa *Germania*. Solamente di Puccini si tace finora, ma non si avrà ad aspettare molto.

— Un successo entusiastico si è avuto alla *Scala* di Milano con la riproduzione dell'*Elisir d'amore*, una delle più fulgide gemme donizzettiane.

— Ad 83 anni è morto a Madrid il drammaturgo Ramon de Campoador.

— In una casa di salute a Tolone è morto il poeta francese Armand Silvestre. Aveva 63 anni e va ricordato per la collaborazione, come critico d'arte, al *Gil Blas* e per molteplici novelle, raccolte di versi e drammi. Era bibliotecario del Senato e decorato della Legion d'onore.

— Pietro Mascagni al Circolo Artistico di Roma ha commemorato, con un applaudito discorso, Giuseppe Verdi. Alla conferenza seguì un concerto di musica Verdiana.

— *Aria nova*, nuova commedia di Eugenio Bermani, non è piaciuta al *Manzoni* di Milano.

— Le recite straordinarie di Eleonora Duse ed Ermete Zacconi cominciano in quaresima al *Lirico* di Milano con la *Città Morta* di Gabriele d'Annunzio.

— La *Voce del popolo* di Taranto ha promossa un'agitazione per delle onoranze alla memoria di Giovanni Paisiello che nacque colà. Si propone erigere un monumento al grande artista e occuparsi del rimpatrio delle sue ceneri che ora riposano nella chiesa di Donnalbina a Napoli.

— Da Padova ci scrivono intorno a tre concerti Verdiani. Il primo al teatro Verdi, ebbe un'esecuzione mediocre a causa di affrettata preparazione e pel poco allenamento a questa musica da parte degli artisti, omai abituati unicamente alle *Tosche* ed alle *Iris*. Il secondo fu una commemorazione tenuta all'Istituto musicale, ove parlò il prof. Flamini, precedendo un programma musicale preparato con alti intendimenti artistici dal maestro Pollini. Il terzo poi sarà dato al Circolo Filarmonico Artistico il 4 marzo. Nel programma troverà posto una romanza quasi inedita del Verdi rinvenuta nella Biblioteca musicale del Circolo.

— La censura spagnuola ha proibito che sulle scene di Madrid si rappresentasse un dramma di Perez Galdos: *Elettra*. Esso è una requisitoria spietata contro l'educazione clericale e l'inframmettenza gesuitica e monastica nell'educazione nazionale spagnuola. Il dramma del Galdos fa correre col pensiero a quello di Beaumarchais, che precisò i termini del malcontento del popolo e fu la determinante dello scoppio della rivoluzione. Gli spagnuoli non tollerano che un borbone impalmi la loro principessa delle Asturie: da qui muovono all'esplosione della loro intolleranza. La scena sarebbe loro di grande ausilio: ma la censura governativa finchè avrà forza la farà tacere.

— Per il Concorso bandito dalla *Società degli Autori ed artisti Drammatici e Lirici*, residente in Roma, col premio di Lire Mille per una *produzione drammatica di soggetto moderno e in prosa*, i lavori possono presentarsi fino alla mezzanotte del 30 giugno 1901 e non possono concorrervi che solo autori italiani.

— *I Lituani* del compianto Ponchielli, venuti alla ribalta a Cremona, dopo superate molte difficoltà, è sembrata un'opera che a torto sia messa in disparte dalle imprese dei teatri lirici. L'esecuzione, ottima, diretta dal maestro Mingardi, fece rifulgere tutti i pregi non comuni sparsi nella partitura dell'autore di *Gioconda*. Si spera che, dopo il successo di Cremona, l'opera faccia il giro dei teatri italiani trionfalmente.

— Il giorno 14 di questo mese di febbraio, nell'atrio del *teatro Manzoni* di Milano, con un discorso di Antonio Fradeletto, si è collocato un busto in memoria di Giacinto Gallina. Il comitato promotore ha con gentile pensiero indetta la cerimonia nella ricorrenza del IV anniversario della morte del grande artista, che è caduto proprio il giorno 13.

— Al *Conservatorio Verdi* a Milano venne eseguita la *Badia di Pomposa*, melologo, parole di D. Tumiati, musica del maestro Veneziani. L'esperimento, cioè lo svolgimento parallelo del poemetto con la musica che

lo illustrava, pur lasciandolo indipendente, non ebbe risultato completo La musica ha delle pagine squisite.

— La casa ove nacque Giuseppe Verdi a Roncole, è stata dichiarata monumento nazionale, sotto la custodia del Conservatorio musicale di Parma.

— Al *Costanzi* di Roma, nella stagione di quaresima si daranno la *Mignon,* il *Barbiere di Siviglia* con la Barrientos, che giovanissima ha conquistato un posto importante fra gli artisti lirici, il *Rigoletto* con Bonci e la *Fedora* e *Lorenza* — nuova opera del maestro Mascheroni — con la Bellincioni.

— Novelli ha ripreso le recite alla *Casa di Goldoni* sabato 23 febbraio. Fra le novità promette un'interessante esumazione, cioè: *Il ciarlone imprudente* del Goldoni.

— La rappresentazione, a beneficio del fondo pel monumento a Dumas, alla *Comédie française,* alla quale parteciperà Eleonora Duse, è fissata pel primo di giugno.

— Al Reichstag in Germania si è discussa la proposta dell'abolizione della censura teatrale che si esercita con criteri abbastanza cervellotici, come del resto avviene anche in Italia per opera di alcuni Prefetti. Gli oratori al Reichstag hanno narrato aneddoti veramente curiosi per parte dei preposti a tale ufficio.

— A Vercelli, ci scrive il nostro corrispondente, si è commemorato Verdi con un concerto al teatro Civico. In memoria del grande estinto si prepara in quaresima un'esecuzione del *Trovatore.* Per questa occasione il Municipio ha assegnato una dote all' impresa.

— È morto a Foggia nell' età di 50 anni, Alessandro Guagnatti, uno degli scrittori di farse più applaudito, che da tempo si teneva lontano dal palcoscenico.

— Al *Regio* di Torino l' abate Perosi ha diretto un'esecuzione del suo oratorio: *Il Natale del Redentore,* con successo serio. Si dice che il Perosi prepari un dramma musicale intitolato: *Mosè.*

— Carlo Albertazzi scrive una nuova commedia dal titolo: *L' egoista.*

— All' *Alfieri* di Torino una nuova commedia di Lavedan: *Nouveau jeu,* ebbe un successo d' ilarità. Il lavoro essendo abbastanza libero, produsse, da una parte del pubblico, proteste e fischi.

— Il nuovo oratorio del padre Hartmann: *San Francesco,* all'*Assemblée de la Noblesse* a Pietroburgo, ove fu eseguito sotto la direzione dell'autore, fu giudicato una vera opera d' arte.

Nei prossimi fascicoli pubblicheremo articoli di Hermann Bahr « Studio comparativo della recitazione degli attori italiani, francesi e tedeschi » di Roberto Bracco, di E. A. Butti « I diritti della critica », di Luigi Capuana « Intorno all' indirizzo della drammatica moderna », di Arturo Colautti, di Domenico Lanza « Un dovere civile » che è parte della campagna sollevata dalla *Rivista* in favore del teatro stabile di Stato, di Cesare Levi « Il teatro comico francese in Italia », di Sabatino Lopez, di Marco Praga, di G. M. Scalinger, di Alfredo Testoni « Attorno al teatro bolognese » di Luigi Torchi, ecc. ecc.

L'APOTEOSI DI VERDI

"Senza canti e senza suoni, due candele e due preti „. Così aveva ordinato Colui che visse in un flutto di melodie, e così si fece. Le estreme ore di quella notte di gennaio eran torbide; vagava nell' aria un residuo di temporale, e soffi gelidi passavano, a tratti. La città era insonne : un gran cuore s'era chiuso, ma migliaia di cuori palpitavano per la sua morte. Un torrente umano, nella dubbia ora, affluiva in via Manzoni, sotto le finestre dell' Estinto; una vita d' ansia traspariva da tutte le case illuminate. La folla procedeva, come incalzata da un gigante invisibile, come invasa da un silenzioso ardore. Ella era misteriosa e terribile : colui che l' avesse vista, senza sapere a qual mirabile voto obbediva, avrebbe creduto a una sommossa. La bara fu messa sul carro funebre, i due cavalli si mossero nelle tenebre. Un fremito s' allargò nell' ombra; tutti gli spiriti si inclinarono sulla bara; tutti gli occhi si acuirono verso di essa; nessuno la vide. E si camminò così, per un pezzo, nel mistero. Dalle case, dalle alte finestre, grandi forme nere apparivano contro i vetri rossastri: guardavano a lungo, si cambiavano con altre ombre, sparivano.

D' un tratto una luce livida : l' alba. Gli alberi dei Giardini Pubblici profilarono i rami ignudi, come scheletri vigilanti : il carro funebre entrò in via Marina. Allora la bara comparve. Era veramente quella la bara di Giuseppe Verdi ? Quello il letto ultimo della superba anima, che era passata come una fiamma canora su tutte le terre d' Italia, incitandole alla Vittoria e alla Libertà ?

D'improvviso, allo stupor doloroso, subentrò il rispetto. Quell'immenso popolo, che formava un corteo degno di qualunque trionfatore; che assiepava la smisurata cinta pietrosa dei Bastioni ; che coronava i tetti e si protendeva dai cornicioni dei palazzi, come sopra un abisso, quell' enorme popolo volontario e fedele, comprese. Comprese che Giuseppe Verdi aveva desiderato così ; e, disdegnando di osservare le ma-

nifestazioni di alcune piccole vanità umane, s' inchinò in un religioso impeto d' amore verso la piccola bara ov' era chiusa la stessa Gloria, e adorò.

Nessuna manifestazione di popolo fu mai più taciturna e nè mai fu più ardente e più sonante. Tutte le anime cantavano nel lor profondo, poichè nessuna bocca avrebbe potuto esprimere l' indicibile lode e l' incredibile strazio. Sospesa sulla piccola bara ignuda era l' anima concorde del popolo. E con essa, quasi vigilata da una face, andò, come su un fiume di Silenzio, verso il riposo estremo. Come il feretro di Giuseppe Verdi calò nella fossa, a lato di quello ove una dolce donna, colei che fu la compagna dell' Eroe, dormiva da quattro anni, il Sole improvvisamente folgorò tra i rami dei pini e dei cipressi, tra le ali dei grandi angeli marmorei sonanti dalle lunghe trombe le glorie dell' Eternità. E il popolo, egualmente improvviso, e insofferente della forza inflessibile dei carabinieri, delle guardie e dei soldati, irruppe nel recinto sacro, e nell' impeto folle, ripreso dalle sue curiosità indiscrete, dimenticò il silenzio. Ma non monta: la sua vera anima aveva già parlato, il suo vero dolore si era già effuso, la grande glorificazione era già avvenuta. Il cadavere sublime era stato fasciato di cordoglio, come in un immenso manto di porpora.

Se, dunque, così silenzioso e angoscioso fu il trasporto funebre di quella triste alba di gennaio, assolutamente trionfale e sonora fu la giornata del 28 febbraio, per la traslazione delle salme di Giuseppe Verdi e di Giuseppina Strepponi. Come una grande pausa luminosa, s' era schiusa la giornata memorabile, in una successione di freddi acuti e di nevicate profonde. Milano era irriconoscibile: non era più la consueta città massiccia e cinta dall' atmosfera febbrile dei suoi commerci e dei suoi lavori; ma pei suoi cieli torbidi circolava un' armonia sconosciuta, ma nei suoi palazzi grevi era una leggerezza fantasiosa di linee; ma sugli innumerevoli gigli del Duomo ardeva, già, nei suoi veli d' oro, la Primavera. Come avvenne il miracolo? L' apoteosi del Cantore aveva dunque bisogno di una così limpida cornice di gioia? E non era, dunque, quel che doveva compiersi, un altro atto di cordoglio? Certo, doveva esserlo, ma dissimile dal primo. L' anima popolare aveva bisogno di una altra effusione, in condizioni diverse, e il tempo gli fu propizio.

Così Giuseppe Verdi, questa seconda volta, non fu preso dal popolo, ma gli fu donato; e nell'accoglienza fu tale magnifico entusiasmo,

fu tale pienezza direi quasi di letizia, che ciò, lungi dall' offendere la memoria del Grande, sembrami la sua più singolare glorificazione, la sua più completa e solenne apoteosi.

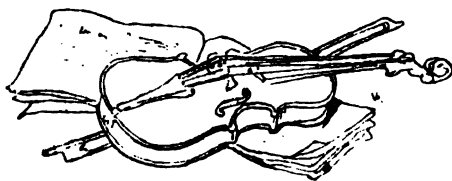
Il popolo milanese, il 28 febbraio, non accompagnò più un estinto; lo ridestò dalla sua pace infinita e lo coronò, vivo, delle sue ghirlande.

Erano convenuti alla pietosa e alta cerimonia un principe sabaudo, e rappresentanti di Germania, di Francia e di Austria, e ministri e senatori e generali, e rappresentanze senza numero, e autorità e artisti e studenti; e splendevano bandiere e meravigliose corone odoravano. Chi potrà dire tutte le fasi in cui si svolse la giornata magnifica? Potrà una cronaca rapida, come questa, significare, in tutta la sua profondità, la commozione che invase la folla, allorchè a' pie' del famedio cinquecento voci possenti e trecento istrumenti intonarono il coro: *Va pensiero sull' ali dorate...* del Nabucco? e potrà essa dire l'apparizione del gran carro imperiale, foggiato a catafalco, su cui posavano i due feretri, e lo scintillar delle truppe e l' ondeggiar della folla e lo svolgersi del meraviglioso corteo e lo splendore augusto del Sole sull'augusta solennità della Salma e sull'agitazione enorme, incessante, palpitante, ardente del popolo, delle fanciulle, dei vecchi, delle signore, degli uomini che volevano salutare, con alzati gli occhi e gli spiriti nel cielo canoro, il Poeta di nostra gente, il Liberatore, l'Anima fiera e pura e cantante d' Italia?

Verrà colui che raccoglierà in grandi strofe d' oro i palpiti diversi del popolo, nell' alba silenziosa e nella giornata fulgida; e dirà come la tumulazione della salma gloriosa nella Casa che Verdi volle costrutta per sollevare sventure fosse eguale al seppellimento d'un Nume.

Per ora, basti all' anima nostra il ricordo che sarà indistruttibile, e alle nostre fatiche l'esempio magnifico di quella trionfale vecchiezza, e ai nostri sogni il ritmo di quelle melodie che regolarono l' integrità della Patria e cinsero di corone perenni la Bellezza e il Pensiero.

Milano, marzo.

Ettore Moschino.

Un Musicista poco noto del Settecento

PIER ALESSANDRO GUGLIELMI

La città di Massa-Carrara, ha dato all'Italia un buon numero di valenti cultori dell'arte musicale. Vanta un Francesco Colombini, che sebbene nato nel padovano nel 1573, pure si può considerare massese, avendo qui passata la maggior parte della sua vita: vanta un Francesco Ciampi, assai apprezzato dal Burney, nato nel 1704, che dopo il 1728 rappresentò le sue opere sui teatri di Venezia; vanta infine la famiglia Guglielmi che ha dato tre valenti musici: Pier Alessandro, suo figlio Pietro Carlo, il nipote Jacopo.

Pier Alessandro Guglielmi sortì i natali nel 1728, da antica famiglia, tutt' oggi esistente, in cui vi sono tradizionali le migliori tendenze al-l' arte musicale. Già sul finire del 1600 si incontra un Giuliano Guglielmi, che fu maestro di musica a Ferrara. Il nonno di Pier Alessandro e un suo zio Don Domenico abate, furono buoni contrappuntisti. Quest'ultimo era suonatore d'organo nel duomo di Massa, e morì vecchissimo sul finire del 700. Il poeta massese Francesco Fini, in una lettera data in luce dallo Sforza (1), afferma che certi uomini dello stampo di Don Domenico Guglielmi sono rari anche nelle capitali, e in Albaro, — dove il Fini si trovava — lamenta di non trovare un maestro " e specialmente un suonatore d'organo del calibro di Don Domenico ".

Il padre di Pier Alessandro, di nome Jacopo, era maestro della Cappella e del Teatro — ora demolito — del duca di Massa Alderano Cybo. E certo l'eredità e l'ambiente dovettero influire sulle tendenze intellettuali del giovane Guglielmi, che dotato com' era di ingegno svegliato e precoce, mostrò giovanissimo una spiccata tendenza all' arte musicale. Suoi primi maestri furono il padre e lo zio: il primo gli

(1) Dei musici nati a Massa di Lunigiana, biografie di F. G. Fétis, tradotte e annotate da Giovanni Sforza. Per nozze Mussi-Vitelli. Lucca, Tip. Giusti, 1876.

insegnò la viola e il fagotto; l'altro, abile suonatore e musico esperto, il contrappunto.

A quel tempo sul teatro di Massa, convenivano i più illustri virtuosi, e i migliori danzatori trovavano alla corte del duca Alderano Cybo, principe prodigo e munifico, applausi e ricchezze. Ingenti erano infatti le somme che il Duca consacrava per codesti spettacoli e Pier Alessandro Guglielmi che suonava la viola nell'orchestra sotto la direzione del padre, non era spettatore indifferente. Della sua singolare predilezione all'arte musicale egli diede assai presto non dubbie prove, giacchè sappiamo che giovanetto si dilettava non solo di assistere a spettacoli teatrali, ma anche come intorno all'età di sedici anni egli spuntasse, per così dire, le prime armi con una farsa da lui musicata, che lo mise nelle buone grazie della vedova del duca Alderano Ricciarda Gonzaga, la quale, mercè i suoi buoni uffici, potè farlo ospitare nel Conservatorio Musicale di Napoli. Codesto istituto, sostenuto da particolari doni dei fondatori, dalle elemosine e dalle donazioni del pubblico e delle parrocchie, raccoglieva i figli dei poveri e i derelitti, dava loro ricovero, vestito e vitto, più quell'istruzione che i tempi richiedevano, e per opera di valenti maestri venivano istruiti nella lingua italiana e nella musica. Allora l'istituto era diretto dal Durante, continuatore della scuola dello Scarlatti, che ebbe il vanto, come dice il Florimo, di fissare la tonalità; che quantunqne iniziata dal Monteverde, pure il merito di averla bene stabilita devesi a lui. Il Durante fu il vero creatore di quella famosa scuola che ci ha dato i compositori più eminenti del secolo decimo ottavo. Napoli nella prima metà del settecento fu la grande officina che diede i più illustri maestri, vero centro della scuola musicale italiana.

Alcuni biografi del Guglielmi hanno messo in dubbio che il Durante abbia istruito il maestro massese, ma è noto, come il Durante morisse dieci anni dopo l'entrata del Guglielmi nel Conservatorio, cioè nel 1755.

Il Durante non tardò a comprendere che nel cervello del nuovo allievo vi era qualche cosa di non comune, e gli prese affetto. Ne' primi tempi il giovanetto massese parve si dedicasse attentamente allo studio, ma dopo non molto, forse distratto dall'incantevole posizione della città, o forse da qualche bella napoletana, abbandonò quella consueta assiduità allo studio, dandosi al divertimento. Lungi dalle sue crome, conduceva una vita da vero *bohéme* fra giochi, amori e sollazzi. Invano il sessantenne maestro addolorato lasciava andare al suo allievo di quando in quando qualche predicozzo; invano i condiscepoli deridevano e biasimavano il suo mal fare. Tutto era inutile: udiva quelli,

scrollava le spalle a questi, e non se ne dava per inteso. Ma il Guglielmi, tuttochè ne dica il contrario M. de Sthendal, aveva del genio. È un grande errore credere il genio frutto dell'educazione: albero selvaggio, il genio ha bisogno di liberi orizzonti, ribelle alle tepide serre ama le bufere che lo investono, le raffiche che lo tormentano. L'occasione si presentò al Guglielmi facile e propizia per dimostrare il suo genio musicale. Di quei giorni era stato aperto un concorso fra gli alunni del conservatorio su un tema difficilissimo proposto dal Durante, che si dice fosse una fuga a otto voci reali. Nessuno dei compagni del Guglielmi avrebbe immaginato mai di vedere il nome di lui fra quelli dei concorrenti. Qualcuno sogghignò e il maestro stesso ebbe a rimproverarlo per la sua audacia. Ma il chiasso ch'egli faceva nell' aula dove stavano raccolti gli alunni per prepararsi al difficilissimo tema, era tale che ne impediva lo studio, e il Guglielmi venne messo alla porta. E uscì facendo in sè un serio proponimento: si rinchiuse in una stanzetta e per trentadue ore non si mosse, e quando fra numeroso concorso di pubblico il Sacchini (1) suo condiscepolo che doveva poi conquistare un posto così eminente nella musica italiana, stava per ottenere il premio, egli si presentò con la sua composizione che fu giudicata di gran lunga superiore a tutte le altre e ne riscosse il premio. Il Durante ne pianse di gioia.

Nel 1754 Pier Alessandro uscì dal conservatorio dopo aver ottenuto il diploma di maestro, e in fama di essere uno degli allievi migliori. Scrisse subito per il teatro dei Fiorentini, del Fondo e quindi per il S. Carlo, dove sempre il pubblico gli fu meritamente largo di benevolenza e di applausi (2).

Alcuni biografi del Guglielmi sostengono come nell' anno che susseguì alla sua uscita dal Conservatorio, egli desse sulle scene di un teatro di Torino la sua prima opera, ed è da questo momento che comincia la sua carriera artistica. Si presentò sui principali teatri italiani, e quello che ora noi possiamo sicuramente affermare gli è come nel 1765 desse al teatro di S. Moise a Venezia, nella stagione d'autunno *Il ratto della sposa,* dramma giocoso per musica in tre atti, poesia di Gaetano Martinelli: e subito dopo il *Tamerlano* sul libretto di A. Piovene. Nel 1766 andò forse a Vienna invitatovi dall' imperatrice d'Austria, per musicarvi alcune cantate di Pietro Metastasio, e infatti in

(1) Il Sacchini morto nel 1786 a Parigi scrisse oltre sessanta opere tra serie e buffe: viaggiò in Italia, in Austria, in Inghilterra: nel 1782 andò in Francia dietro invito del Frameraj, ovunque riscuotendo applausi.

(2) Conf. Guido Bustico. La giovinezza di Pier Alessandro Guglielmi. in *Iride*, Genova, anno 1.° N. 16.

quell' anno istesso al teatro di S. Benedetto di Venezia nella stagione di Carnevale dava l' *Adriano in Siria* del Metastasio poeta alla Corte di Vienna. Codesta Corte aveva accolto allora i due nostri maggiori e più eccellenti poeti melodrammatici: Apostolo Zeno e Pietro Metastasio. Il primo più che poeta, fu un erudito e un filologo e antiquario, e non ci diede una forma stabile nel melodramma, ma non fece che costringerlo saldamente nelle forme richieste dallo sviluppo musicale: non fece, come dice il Vernon Lee (1) che determinare le propensioni necessarie le quali avevano cominciato a esistere fin dalla nascita. Il Metastasio invece, pur continuando l' opera riformatrice dello Zeno, mirò con ogni suo studio a perfezionarla. Come poeta di teatro il Metastasio vantava ormai *Gli orti esperidi* musicati dal Porpora e rappresentati a Napoli nel 1722; l' *Achille in Sciro* andato in scena al S. Carlo di Napoli il 4 novembre del 1737 con musica di Domenico Sarro, da cui il De Brosses, uno de' più chiari e arguti scrittori di viaggi in Italia del secolo scorso, dice che ricevette una forte impressione; di poi i drammi metastasiani furono musicati di nuovo da Porpora, dal Iommelli, entrambi allievi del Durante, dal Leo, dal Hasse, dal Gluck, dal Cimarosa, e infine dal nostro Pier Alessandro Guglielmi che nel 1767 musicò *L' Olimpiade* e *Il Re Pastore;* nel 1775 *Il Demetrio,* opere che furono rappresentate in quegli anni stessi sui teatri di Venezia. In quel tempo non si andava troppo per il sottile in fatto di proprietà letteraria e uno stesso melodramma veniva musicato magari contemporaneamente da più di un maestro. Così il *Demetrio* del Metastasio venne prima musicato dal Caldara, poi dal Hasse, poi col titolo *Cleonice* dal Gluck, quindi dal Guglielmi, e la stessa sorte toccò a quasi tutti gli altri drammi del Metastasio.

È un fatto ormai constatato come le Corte di Vienna sia stata il grande focolare dell' arte italiana all' estero: sua caratteristica principale gli è quella di avere avuto uno o più poeti incaricati di fare o di ridurre letterariamente i drammi: più di cento se ne contavano sotto Carlo III.

Il Guglielmi più tardi venne invitato dall' elettore di Sassonia e Re di Polonia di recarsi a Dresda e a Varsavia dove compose per quei teatri e si guadagnò, oltre che somme ingenti, il titolo di Maestro di Cappella dell' Elettore: quindi si portò a Braunsvick, e quindi dopo altri viaggi nel 1772 fu chiamato a Londra dove dimorò cinque anni rappresentandovi l' *Orfeo,* il *Carnevale di Venezia, Ezio* (spartito inciso), *Le pazzie d' Orlando, La sposa fedele* e altre opere an-

(1) Vernon Lee. Il settecento in Italia, Milano, 1882.

cora. Fin dal secolo XVII i maestri italiani, desiderati e chiamati, avevano portato l' arte e il gusto italiano nelle corti, nelle cappelle, nei teatri stranieri : in Inghilterra poi i musici italiani avevano ognora trovato una grande ospitalità, e l' arte italiana ebbe sempre sulla nazionale il sopravvento. Già nel 1705 si era rappresentata l' opera italiana *Arsinoe regina di Cipro* che lo Stanzani aveva scritto a Bologna nel 1677, e poi si resero popolari e favoriti i nostri migliori musicisti, come il Corelli, il Veracini, il Geminiani, il celebre Giuseppe Sammartini e un successo strepitoso ottenne nel 1729 Giovanni Federico Creta. Il celebre violinista torinese Giardini, allievo del Somis, s' ebbe pure rinomanza verso la metà del secolo XVIII. (1) Una grande influenza sull'arte ebbero i nostri maestri. Le opere loro, applaudite e ricercate, propagarono il buon gusto della scuola napoletana, e a poco a poco indussero nelle altre quei cambiamenti che le avvicinarono vie più alla nostra quando non ne convertirono del tutto ad essa i migliori campioni. E nel secolo XVIII vediamo il Guglielmi a Dresda, a Braunsvick, a Londra, il Sacchini a Monaco, il Vivaldi in Darmstadt, il Sarti in Danimarca, il Paisiello e il Cimarosa a Pietroburgo, il Piccini a Parigi in lotta col Gluck. Così non vi fu allora nazione civile che non volesse l' opera italiana, e i melodrammi che si rappresentavano erano per la maggior parte della scuola napoletana, come pure i cantanti e spesso anche i suonatori d' orchestra. (2)

Anche Pier Alessandro Guglielmi all'estero riscosse trionfi, ma la nostalgia per la sua bella Italia gli fece lasciare l'Inghilterra, e lo spinse a ritornare a Napoli, sua seconda patria. Non si può giungere a questo periodo della vita del Guglielmi senza che il pensiero corra a coloro che ebbero con lui diatribe e inimicizie.

Tornato a Napoli dopo circa quindici anni di residenza all' estero, il Guglielmi vi trovò il Paisiello suo vecchio condiscepolo, e il Cimarosa cresciuti in gran fama, padroni ed arbitri nel campo musicale. L'opera buffa nata e cresciuta a Napoli trovava nel Paisiello, nel Cimarosa e nel Guglielmi gli interpreti maggiori del tempo.

Pier Alessandro non si sgomenta: sebbene pendesse dalla parte peggiore della cinquantina, età che per altri forse avrebbe ostacolato qualsiasi trionfo, per lui invece fu il tempo in cui più la gloria gli

(1) Valletta. La musica in Inghilterra, in Rivista Musicale Italiana Anno V, fasc. 1.
(2) Florimo. Cenni storici sul Collegio di Musica di S. Pietro a Majella in Napoli, Napoli, 1873 in 8° gr.

arrise. Abbattere due rivali del valore del Cimarosa e del Paisiello non era una facile impresa; il primo, scolaro del Sacchini, godeva ormai una grandissima riputazione, mentre l'altro con la *Pupilla* e il *Mondo alla rovescia* si era acquistato una solidissima fama, e specialmente dopo che il Piccini aveva lasciato Napoli per Francia invitatovi dalla regina Maria Antonietta, restò senza emuli. Ma mentre questi a Parigi suscitava un' aspra contesa col musico tedesco Gluck, nella quale tutta Parigi si mescolò e che diede materia a tanti libercoli, il Paisiello a Napoli metteva in opera ogni intrigo per contrastare il primato al Cimarosa. Ma alla notizia dell' arrivo di Pier Alessandro Guglielmi il Paisiello e il Cimarosa si uniscono, i rivali del giorno innanzi si stringono la mano e si associano per abbattere il musico massese.

A Napoli il Guglielmi era molto conosciuto e doveva avere pure un grande nome. Già fino dal 1759 aveva rappresentato l' *Ottavio*, parole del Federico: egli era a buon diritto vantato una delle più splendide glorie della scuola napoletana. Allora erano in voga i libretti del Trinchera e del Palomba, poeti meno che discreti: il Palomba più che un artista era un mestierante e le sue sconciature si salvavano dietro la musica del Ciampi, del Traetta, del Piccini, del Guglielmi e di altri. A Napoli il Guglielmi aveva rappresentato nel 1776 *La pastorella nobile;* nella stagione di Carnevale del 1777-78 *Il Ricimero* al teatro S. Carlo, dove la compagnia era composta della Teübner, del Rubinelli, del Cartoni, e per ballerini i Favier e i De Rossi. La moglie del Guglielmi, una Lelia Acchiappati di Napoli, cantava al S. Carlo come prima donna, ma non incontrò le simpatie del pubblico e si lagnava di venir tutte le sere insultata dagli spettatori e finanche fischiata (1). Nel 1779 al teatro dei Fiorentini, per prima opera di quell'anno, il Guglielmi diede il *Raggiratore di poca fortuna* comedia di Giuseppe Palomba e nel 1783, il 2 ottobre al S. Carlo si rappresentò *La felicità dell' Anfriso* componimento drammatico del Pagliuca, musicato dal Guglielmi, solennizzandosi da una compagnia di dame la ricuperata salute di S. Maestà la regina: il prologo venne cantato dal Monanni ed eseguito da Mambelli, Roncaglia e Balducci.

Nel 1785, nella stagione d' autunno il Guglielmi scrisse per il teatro di S. Carlo *Enea e Lavinia*: ebbe la Marichelli per prima donna, il Roncaglia per primo uomo e il celebre tenore Mambelli: un terzetto magnifico sostenne tutta l' opera. Il Paisiello, per superare il Guglielmi nel carnevale del 1786 scrisse per lo stesso teatro e per gli stessi cantanti l' *Olimpiade* piccato d' onore e di gelosia naturale ad ogni ar-

(1) B. Croce, I teatri di Napoli nei secoli XVI, XVII, XVIII, in Arch. Stor. Napol.

tista, e non volle ascoltare gli amici che lo consigliavano a finire il secondo atto con un quartetto e volle scrivere un terzetto per sorpassare quello del Guglielmi, ma benchè bello non piacque. Pure l' *Olimpiade* si sostenne con altri pezzi e sopratutto con il famoso duetto *Nei giorni tuoi felici*. Ma dopo le feste del Natale del 1786 il Guglielmi scrisse un' opera buffa *Adalinda* pel teatro Nuovo: la Benini prima donna, suo marito Mengozzi mezzo carattere e Gennaro Luzio buffo caricato. Il Guglielmi era sapiente in musica drammatica, ma pigro, avaro e senza amor proprio: così ci dice un contemporaneo che conobbe il Guglielmi e altri musici del tempo (1). Egli scriveva due o tre pezzi interi per ogni opera, poi le parti cantate delle arie e dei pezzi concertati le faceva istrumentare da' suoi scolari, ed anche da' copisti di Napoli. Alla prima rappresentazione della *Adalinda* il Guglielmi fu fischiato come lo meritava, e a mezzo del secondo atto il malcontento divenne così generale che furono obbligati di calare il sipario e ognuno di tornarsene a casa. Qualcuno sospettò che la caduta dell' opera si dovesse alle mene del Paisiello e del Cimarosa, ma comunque, il Guglielmi lasciato quella sera il teatro invitò alcuni amici a cena per far cabala la seconda sera con un terzetto già preparato. La mattina seguente il Guglielmi si portò al Caffè del Veneziano, il ritrovo dei virtuosi e vi trovò l' impresario del teatro Nuovo: gli si accosta, lo saluta, tira fuori un fascio di musica dalla saccoccia, glielo presenta dicendo: *Chisto è lo piezzo per far risorgere la tua e la mia Adalinda. Dammi sessanta ducati e son contento* (2). L' impresario guarda il titolo del manoscritto e trova *Vaga mano sospirata* terzetto postumo dell' *Adalinda*. Conoscendo l' impresario la malizia teatrale del Guglielmi piglia il terzetto, prega il caffettiere di pagare il maestro, se ne va in fretta dal copista, ordina una prova e si produce la stessa sera. Prima ancora dell'ora dell'apertura del teatro Nuovo, dinanzi al teatro vi era un pigia pigia da non dirsi: era un affollamento non mai veduto, un urtarsi, un contendersi a furia di gomiti un po' di spazio per poter raggiungere e conquistare un posticino nel teatro. A quegli anni pochi soldi d' ingresso davano agio al popolino di entrar ne' teatri, dove schiamazzava a tutt' agio e ascoltava e lasciava ascoltare quel tanto o poco che altri accomodava. Era insomma un divertimento a buon mercato. L' opera buffa del Guglielmi che si replicava quella sera aveva eccitata la curiosità del pubblico: il fiasco della sera innanzi si era sparso rapidamente per tutta Napoli. Finalmente lo spet-

(1) Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Roveredo ecc. Londra, presso l'autore, MDCCCXXX, 2 vol.

(2) G. Ferrari op. cit.

tacolo incomincia: il teatro è affollato, non un posto è vacante. Il pubblico è stipato nella sala come tante sardine di Nantes, al chiarore scialbo dei lumi a olio e al riverbero abbagliante della latta, e di certe candele giallastre di sego che colavano di continuo lacrime attaccaticcie sui capelli annodati alla nuca con un nastro di seta o sui tupè incipriati, come voleva la moda di quei tempi, moda che non scomparve se non ne' primi anni del secolo XIX. Il pubblico stando in aspettativa del nuovo pezzo passò sopra ed applaudì ciò che lo precedeva: venne il terzetto che si fece replicare tre volte consecutive: ciò diede risalto al primo finale, e i pezzi del secondo atto fischiati la prima sera furono quasi tutti replicati, sopratutto un duettino, che il Ferrari (1) dice cattivo per la musica, infame per le parole. E il Paisiello che certo quella sera doveva aver lavorato sott' acqua per ostacolare il trionfo del maestro massese, esclamava poco dopo al Ferrari che allora abitava a Napoli " *Mannaggia lo teatro e mannaggia li capricci dello pubblico!* "

Intorno a quell'anno ai piccoli teatri napoletani venne concessa una grazia che prima di allora era toccata solo al S. Carlo, come cioè anche i teatri popolari avessero potuto avere un palco reale: nel 1776 per smania di sentir subito l' *Arabo Cortese* del Paisiello i sovrani ruppero l' etichetta e andarono al Teatro Nuovo " evenement nouveau depuis l' ètablissement de la monarchie chez nous " commentava il Galliani partecipando la notizia alla sua colta corrispondente parigina. Così si dice che quella sera appunto il re di Napoli entrasse nel teatro col codazzo della sua Corte: il Ferrari non ci dice nulla in proposito e possiamo quindi ritenere, alla rovescia di certi biografi del maestro massese, che quella sera il re non venisse in teatro, chè altrimenti il Ferrari avrebbe notato il fatto.

Il Compagni (2) ci narra, desumendo la notizia da fonti orali, come il Guglielmi venisse quella sera ripetutamente acclamato e come Ferdinando IV Re di Napoli che assistette allo spettacolo dopo di aver invitato nel palco reale il Guglielmi, esternò il suo rammarico per le ire e le gare che la sua valentia pungeva al Paisiello, e come si rivolse al suo maggiordomo, il principe di S. Severo, lo pregò di invitare per il giorno appresso i due rivali e il Cimarosa a Corte, dove fra un pranzo sontuoso gli avversari fecero quella pace che dovea durar poi—almeno in apparenza — per tutta la vita.

Della vita trascorsa a Napoli dal Guglielmi non ci rimangono che

(1) Op. cit.
(2) Pietro Alessandro Guglielmi, commemorazione, Massa, Stab. Tip. di V. M. (Mannucci), 1886.

poche notizie che io traggo da libri e opuscoli rarissimi del tempo. Nel 1876, al tempo cioè della venuta del Talleyrand a Napoli ambasciatore di Francia, nella stagione di primavera il Guglielmi scrisse *La pastorella nobile* dove il vecchio e pigro maestro vi fece un superbo quintetto nel 1° atto, poi un duettino da piazza nel terzo atto che sostennero tutta l' opera (1).

Un aneddoto a proposito del Talleyrand. L'ambasciatore di Francia giunse a Napoli con la sua famiglia: la sua signora suonava molto bene il pianoforte e invaghitasi della musica del Paisiello volle prendere da lui stesso lezione, così che il Paisiello divenne in breve l'idolo di casa Talleyrand e se lo si voleva trovare bisognava recarsi all'ambasciata di Francia. Madama Talleyrand aveva una cameriera, mademoiselle Julie che, se pure non giovane e non bella, era però tanto allegra e buffoncella sì da essere il trastullo del Paisiello. Codesta cameriera avea l' incarico di portare al maestro quando studiava, ora del cioccolatte, ora del vino di Francia, ora delle frutta e il buon Paisiello prendendo esempio dal Molière e dalla sua donna di servizio, faceva sentire a mademoiselle Julie i pezzi che aveva composti, e questa celiando lodava o criticava a seconda della sua opinione, e spesso per confessione stessa del Paisiello a un contemporaneo ella indovinava. Orbene: ogni dopo pranzo soleva la baronessa Talleyrand fare una passeggiata per la città in carrozza e il Paisiello la seguiva nella carrozzella sua solo a solo con mademoiselle Julie e codesto intrigo faceva ridere quanti lo sapevano. Ma ciò che faceva ridere ancor più era il Guglielmi, che geloso che il suo rivale in musica seguisse il cocchio di una baronessa ambasciatrice di Francia, si mise a seguire il Paisiello con il suo calesse scoperto, guidando egli stesso i cavalli accanto alla sua bella un mezzo secolo più giovane del suo patito maestro (2).

Il Paisiello aveva in quel tempo passato di qualche anno la cinquantina: grande di statura e con una fisonomia dolce come la sua musica; liberale, anzi sfarzoso, buon amico come buon marito, facea concorrenza per così dire. al Guglielmi per avvenenza e per tratto.

Il Guglielmi rappresentò sui teatri di Napoli molte opere: nella stagione di carnevale del 1787-88 al S. Carlo rappresentò il *Laocoonte* dove cantarono Anna Cosentini e Brigida Giorgi Banti: quest'ultima, celebre cantante, ma mediocre artista; il Crescentini e il celeberrimo David; nel carnevale del 1788-89 si ridiede *Enea e Lavinia*, poesia di Vincenzo de Stefano già rappresentato al S. Carlo quattro anni prima;

(1) Ferrari, op. cit

(2) Ferrari, op. cit.

nel 1789-90 l'*Alessandro*, e nel 1794-95 *Debora e Sisara* di genere serio, dove sosteneva la parte di Debora la celebre Elisabetta Billington.

Non meno clamorosi successi ebbe il Guglielmi sui teatri di Milano e di Venezia.

Per il teatro della Scala, allora detto Regio, da poco costruito, il Guglielmi rappresentò nel 1783 nell'autunno *I fratelli Pappamosca* opera buffa scritta appositamente. E sempre al Regio rappresentò nel 1785 *La quacquera spiritosa;* nel carnevale dell'anno seguente su libretto del Bertati *L'impostore punito;* nel 1789 *Enea e Lavinia* e *La pastorella nobile;* nel 1790, e precisamente l'undici agosto, sempre al Regio diede l'opera buffa *La bella Pescatrice;* nel 1793 *La virtuosa bizzarra* e sul libretto dello Zini *Lo sciocco poeta di campagna*. In quegli anni faceva un giro per l'Italia la compagnia dei ragazzi napoletani diretta da Giovanni Bassi che nel 1794 dava al Regio nella stagione di quaresima nuovamente *La virtuosa bizzarra*, e l'opera seria *Debora e Sisara*, libretto del Sernicola, che venne ripetuta.

Pure nel 1794 venne data al Regio, l'opera buffa *La Lanterna di Diogene*, parole del Liprandi; nel 1797 venne ripetuta la *Bella Pescatrice*; nel 1789, in quaresima *Le due gemelle* data al teatro della Cannobbiana, e sullo stesso teatro nel 1793 ancora dalla compagnia dei ragazzi napoletani diretta da Giovanni Bassi, venne dato nel mese di dicembre *La sposa contrastata*, libretto dello Zini, e nel 1796 nell'estate e nel 1798 nell'agosto, venne di nuovo rappresentata l'opera buffa *Le due gemelle*. Morto il Guglielmi, al Teatro Regio si dettero ancora nel 1807 *La scelta dello sposo*, farsa del Bonavoglia (6 dicembre) e nel 1810 con esito buonissimo in stagione di quaresima, il 24 marzo, l'opera di argomento sacro *Debora e Sisara*.

A Venezia, che fu il centro del fiorire del dramma musicale, il Guglielmi raccolse nuovi allori: a Venezia poeti come il Ferrari, lo Strozzi, il Busenello, il Faustini, il Cicognini e più tardi il Bertati, il Piovene e altri; a Venezia che fu la prima città in Italia che aperse pubblici teatri a spettacoli d'opera in musica, e durante tutto il settecento molti drammi musicali furono rappresentati sui teatri veneziani da grandi maestri che ebbero la collaborazione di illustri virtuosi, che domandavano al pubblico veneziano plauso e danaro. Al tempo del Guglielmi ben sette teatri erano aperti a Venezia e singolarmente vi fioriva la drammatica in ogni sua forma. In quel tempo il conte de La Prelada si mise in capo di far figurare il teatro di S.

Samuele a Venezia, proponendosi di far concorrenza al grandioso teatro della *Fenice* e pensò fra gli altri alla musica del Guglielmi. Le sue opere erano ormai note a Venezia: tutti i teatri avevano ormai applaudito i suoi drammi giocosi, sin dal 1765 quando al S. Moise aveva rappresentato *Il ratto della sposa,* poesia di Gaetano Martinelli, e in quest'anno stesso *Il Tamerlano,* parole di A. Piovene; nel 1766 al teatro di S. Benedetto nella stagione di Carnevale l' *Adriano in Siria,* su libretto del Metastasio, dramma rappresentato la prima volta a Vienna nel 1733 con musica del Caldara. Pure quell'anno stesso al S. Moise il Guglielmi rappresentava *Lo spirito in contraddizione,* dramma giocoso in tre atti, parole di G. Martinelli, e nella festa dell' Ascensione, al teatro di S. Salvatore, rappresentava *Sesostri,* su libretto di Apostolo Zeno e P. Pariali.

Nel 1767 al teatro di S. Benedetto nella stagione di Carnevale si rappresentò l'*Olimpiade* dramma per musica in tre atti del Metastasio, di cui il Guglielmi scrisse la musica del 1.° atto; il 2.° atto fu scritto da Antonio Pampani, il 3.° da Francesco Brusa. Musicò poi *Il Re pastore* del Metastasio rappresentandolo nell'occasione della fiera dell'Ascensione al S. Benedetto, e quindi per il S. Moise, su libretto forse dell' abate Chiari, *La sposa fedele,* dramma giocoso in tre atti. Due anni dopo, nel 1769 al S. Moise *L' impresa d'opera* parole di B. Cavalieri, e al S. Salvatore *Ruggiero* parole di G. Mazzolà. Nel 1770 sempre al S. Moise su libretto di Niccolò Tassi fiorentino *L'amante che spende* e l'anno dopo *Il disertore.*

Nel 1773 nella stagione di Carnevale rappresentò *Mirandolina,* dramma giocoso in tre atti, poesia di Giovanni Bertati e due anni dopo *Il Demetrio* al S. Benedetto, del Metastasio, in occasione della fiera dell' Ascensione. Dal libretto stampato (1) per l'occasione noi sappiamo che ebbe Giuseppina Maccarina (Cleonice) Antonio Goti (Alceste) e come per soddisfare maggiormente " il genio del pubblico „ cantò la prima parte dell' opera Giuseppe Millico alternativamente ad Antonio Goti. E poi ancora nel 1788 rappresentò *Le nozze disturbate* e *Enea e Lavinia;* nel 1789 *Arsace* e *Il Rinaldo;* nel 1791 *La virtuosa bizzarra.*

Come si può comprendere dalla lunga nota di drammi giocosi che ho voluto a bello studio enumerare, il Guglielmi godeva ormai di una grande fama sui teatri veneziani, ed è a questo tempo appunto che fu chiamato dal La Prelada per il teatro di S. Samuele. Il Guglielmi scrisse un' opera buffa *Nane barcariol* ovvero *La lanterna di Diogene*:

(1) Il Demetrio, dramma per musica in tre atti. poesia di P. Metastasio, musica di P. A. Guglielmi, ed. M. Fenzo, di Venezia.

in due atti, poesia, “ accomodata all' uso moderno „ — come dice il libretto — da Niccolò Liprandi. La compagnia che doveva rappresentare codesta opera buffa, all' infuori del celebre basso Mandini, che sosteneva la parte di *Nane*, e la non meno celebre Saporiti, che sosteneva la parte di *Nina*, era per il resto composta di elementi scadenti assai. Pur tuttavia il pubblico veneziano, eccellente conoscitore di musica, accorreva numerosissimo a udire la musica del melodramma giocoso di Pier Alessandro Guglielmi, disertando dal gran Teatro della Fenice dove cantavano il Crescentini e il celeberrimo Matteo Babbini, tenore di grandissima fama, con operette del Mayer e del Paisiello. Mon solo il teatro della Fenice il pubblico veneziano lasciava deserto, ma anche quello di S. Cassiano dove si rappresentava *Nina* o *La pazza per amore*, il capolavoro del Paisiello, con la Benini, il Viganoni, il Brocchi; il teatro di S. Vitale, dove si cantava il *Pirro* dello Zingarelli, del conte Alessandro Pepoli — autore di una commedia discreta *I pregiudizi dell'amor proprio* — con la Depretis. Il pubblico lasciava infine anche il S. Moise dove la Catalani cantava nella *Cleopatra* del Masolini, per accorrere al S. Samuele dove si dice (1) che il Guglielmi abbia riscosso quella splendida lode così bene effigiata dal Gatti, e sia stato portato in trionfo all'uscita dal teatro (2).

Il pittore Annibale Gatti sul sipario del teatro municipale di Massa, intitolato al Guglielmi, dipinse codesta scena grandiosa, di immenso effetto, dietro consiglio del Compagni, facendo un'opera d'arte meravigliosa. Ricordo ancora come la prima volta ch' io misi piede nel teatro municipale di Massa, tant' è l' evidenza della pittura sul telone, che dal peristilio del vestibolo, guardando sul palcoscenico, credetti lo spettacolo già cominciato. E non fui solo nella sorpresa.

Splendidissimi sono gli effetti di luce di questa superba tela: si vede il maestro, che portato sulle spalle in trionfo da un pubblico vario, sorride e ringrazia per gli applausi che gli vengono prodigati. Là, sullo sfondo, al chiarore di un fanale, che si rispecchia fantasticamente nella laguna, un gruppo di persone contempla la scena; qui sulla gradinata un vecchietto in velada e cappello a tricorno, con lo strumento d' ottone sotto al braccio, uscente frettolosamente dal teatro è costretto a soffermarsi e guardare. I personaggi della tela sono molti e di grandezza naturale, ma in tutta quella massa non il minimo

(1) Così il Brignoli de Brunnhoff.

(2) I teatri veneziani prendevano il nome dalla parrocchia dove erano situati e dalla famiglia, quasi sempre patrizia che li avea edificati e ne era proprietaria; così il Conte Alessandro Pepoli appassionato cultore della poesia e della musica fece allestire un teatro nel palazzo Cavalli a S. Vitale da lui abitato.

particolare, non la più delicata penombra è sfuggita al pennello sapiente dell' artista (1).

A Venezia, dopo il trionfo con la *Lanterna di Diogene*, il Guglielmi diede ancora nel 1795 *La pupilla scaltra* e *Tamiri*; nel 1798 *La sposa di stravagante carattere.*

Non solo sui teatri di Milano e di Venezia il Guglielmi diede i suoi melodrammi in musica: il Fetis crede che a Parigi siano stati dati *I due gemelli* e *La serva innamorata*, così che i francesi hanno potuto apprezzare meno la musica del Guglielmi in confronto di quella del Cimarosa e del Paisiello. A Brescia rappresentò *La pace tra gli amici*; a Genova *Il ratto della sposa* già dato a Venezia; a Roma *La donna scaltra*, a Torino nel 1773 *Il Demetrio*; a Parma nel 1776 *L'impostore punito* e oltre molte che sarebbe lunghissimo enumerare (2). Il maestro massese scrisse oltre duecentoopere fra serie e buffe, ed è facile comprendere come molte, non elaborate sufficientemente, non sopravvivessero alle prime rappresentazioni: pure, qui e là, in mezzo a tante produzioni, se ne trovano delle felicissime, con geniali ispirazioni, e molti dei suoi melodrammi rappresenteranno sempre un valore reale nella storia musicale italiana.

Pier Alessandro Guglielmi rappattumato col Paisiello, dopo una inimicizia quasi mortale che condusse i due maestri perfino alle mani stabilì pur insieme col Cimarosa una convenzione, stabilendo di non permetter più oltre che gl'impresari teatrali rappresentassero le opere loro senza un compenso di almeno seicento ducati per ciascun melodramma, prezzo che parve favoloso per quel tempo, un' inezia pei compositori d' oggidì (3).

Nel marzo del 1793 il Guglielmi venne chiamato da Pio VI, preponendolo al Cimarosa, a dirigere la cappella Vaticana in Roma, carica ambita e coperta da insigni musicisti, posto che il Guglielmi occupò fino alla sua morte, che avvenne al 19 novembre del 1804, nell' età di 76 anni. Gli successe alla Cappella sistina il compositore napolitano Nicolò Zingarelli. Nei dieci ultimi anni di sua vita, che certamente furono i più calmi, il Guglielmi ebbe agio di comporre a Roma

(1) Il pittore Gatti dipinse codesta indovinatissima scena dietro suggerimento del Compagni, allora Sindaco di Massa.

(2) Mentre correggo le bozze mi viene sott'occhio un altro libretto musicato da Guglielmi, e rappresentato al teatro del condominio di Pavia: *La Fedeltà tra le selve*, dramma giocoso in tre atti, Carnevale 1805.

(3) Corrisponderebbe a duemila e quattrocento lire.

il *Miserere* e il *Laudate* che possono reggere il confronto con lo *Stabat Mater* del Pergolesi, insieme col quale sono gelosamente conservati. Oggi ancora, a un secolo di distanza dalla morte del Guglielmi, si canta in Vaticano la musica sacra del Guglielmi, gustandone le varie e molteplici bellezze.

Il Guglielmi, come il Gluck, ebbe la forza di ribellarsi agli arbitrii dei cantanti e di combattere con la pratica gli abusi e le aberrazioni che altri, anche prima di lui avevano biasimato, e molti anni innanzi Benedetto Marcello aveva sferzato col flagello della satira nel *Teatro alla moda*. Gli artisti cantavano ciò che volevano e non curavano punto ciò che stava scritto. Certe *arie* le cantavano a modo loro. Il Guglielmi, mentre ammirava l' abilità e la valentia dei cantanti, cercava di frenare gli abusi che si commettevano con immenso danno dell' arte. A Londra ebbe un diverbio colla Mara, una delle più celebri prime donne che mai siano vissute: " Mio dovere è quello di comporre, vostro di cantare. Cantate adunque e non guastate ciò che io compongo. „ Un' altra volta al tenore Babbini disse: " Cantate, vi prego, la mia musica, non la vostra. „

Nelle opere del Guglielmi si produssero i più illustri virtuosi del tempo: la Mara (1) che cantò la prima volta in Italia al Reale di Torino, nel 1788; il celebre tenore Babbini, bolognese, uno dei più diletti tenori che possedesse l' Italia nel secolo XVIII; Giacomo David, più noto sotto il nome di *David padre*, che a Firenze nel 1802, ormai avanzato di età, cantò nell' oratorio sacro *Debora* e *Sisara* il duo

Al mio contento il seno

nel quale da giovane aveva riscosso tanti applausi, e seppe riscuoterne di nuovi.

Pier Alessandro Guglielmi fu aitante della persona, e dovette essere un bell' uomo. Tolse moglie giovanissimo, commettendo così una bestialità madornale, chè un uomo del suo carattere non avrebbe neppur dovuto pensare a un tale sproposito. Sua moglie, una Lelia Acchiappati di Napoli, artista di canto, che non ebbe fortuna, venne poi abbandonata con otto figliuoli, uno dei quali Pietro Carlo nato nel 1763 divenne un più che discreto compositore di musica.

Pier Alessandro condusse ognora una vita sregolata, avventurosa,

(1) Il vero nome di questa virtuosa era Geltrude Elisabetta Schmaehling, conosciuta sotto il nome di M.ª Mara, perchè nel 1773 aveva sposato il celebre violinista Giovanni Mara da Berlino. Nata a Cassel nel 1745 morì a Revel nel 1833.

che è del resto caratteristica nel secolo XVIII. La vita sua è un vero e bizzarro romanzo: di carattere violento non tollerava la superiorità altrui: fu invidioso della gloria del Paisiello e del Cimarosa e mosse loro guerra, guerra che oltrepassando il campo dell'arte divenne poi personale, degenerando col Paisiello in una inimicizia quasi mortale, che fu condivisa dai partigiani dei due maestri. Tentò il Cimarosa di conciliare i due rivali, ma inutilmente, e le gelosie e le ire crebbero, e si venne anche alle mani, e non mancarono anche attentati alla vita dei due rivali (1).

Abilissimo tiratore di spada — dote che col pensiero ci fa ricorrere al Tartini, che pure come il Guglielmi ebbe vita avventurosa — il Guglielmi vecchio di 70 anni disputava con i giovani le più galanti e arrischiate avventure, e il Boucus (2) narra come il Guglielmi fosse tenuto per una delle più forti ed abili spade di Napoli, e ricorda di averlo veduto a 64 anni disarmare e ferire degli spadaccini che si credevano in diritto di vincerlo facilmente per la sua età.

Ebbe molte amanti e per esse profuse le ricchezze guadagnate nei suoi viaggi: la più celebre fu la virtuosa Oliva, che finì di rovinarlo.

In vita ebbe grandissima fama, e solenne testimonianza ce la reca la lettera con cui l'Istituto Nazionale di Francia lo elesse membro *associè étranger*, e una fama così ben solida, come dice il Brignoli di Brunnhoff, valse a farlo ricercare dappertutto dove volevasi avere una opera che potesse reggere il confronto con qualunque altra dei grandi maestri.

Dopo la sua morte fu un lungo periodo di silenzio intorno al suo nome: solo nel 1872 Giovanni Sforza si faceva promotore, con affettuoso orgoglio di concittadino, di una sottoscrizione per innalzare un monumento in Massa alla memoria di Pier Alessandro Guglielmi, ma a quanto pare non se ne fece nulla, non avendo trovata eco la proposta nobile e bella dello Sforza. Il 7 giugno del 1874, sulla parete della casa ove nacque il Guglielmi, che dà in via Cairoli a Massa, venne murata la seguente inscrizione, del Compagni: *Nel 1728 — Qui nacque — Pier Alessandro Guglielmi — insigne compositore di musica — Il Municipio di Massa — Questa memoria apponeva — ai 7 Giugno 1874.*

Nel 1886 poi, inaugurandosi il teatro Comunale di Massa, opera pregiata dell'architetto Vincenzo Micheli che ne procurava il disegno e ne curava la costruzione anche per la parte decorativa, lo si intitolava al nome del celebre cittadino. In quella ricorrenza venne eseguita la sinfonia del melodramma giocoso *La lanterna di Diogene*, che si

(1) Compagni, op. cit.
(2) Boucus, Biografie Universelle des Musiciens

dice abbia fruttato al Guglielmi quel trionfo così bene rappresentato dal pittore Gatti sul telone del teatro.

Ma è destino che la fama sia particolarmente coi musici matrigna. Durante la vita trionfi e lodi, con la morte, l'oblio. Chi più oggi ricorda il Guglielmi?

La musica è tale arte variabilissima, ed è tale il distacco da quella del secolo passato a quell'odierna che ben fortunati si possono chiamare quei maestri che hanno avuto un biografo.

Pavia, febbraio 1901.

Guido Bustico.

Intorno alla Famiglia dell'antiquario

DI

CARLO GOLDONI

II.

La fonte.

A mentre ogni italiano, ognuno che abbia sentimento di bellezza e di arte, saluta con riverente affetto la cara memoria di quel grande (Goldoni), è pur giusto che scenda col suo pensiero anche a chi primo, affrontando travagli forse più ardui, più faticosi al certo, preparò la via ch'egli percorse trionfando; a chi, per primo, ideò e tentò quello ch'egli seppe osare e compire (1) „. Così nel suo libro su G. B. Fagiuoli scrive Mariano Bencini ricordando, accanto al suo autore, il Nelli, il Gigli e il Maffei, nei quali egli con buon fondamento scorge i precursori del Goldoni. A trattare d'uno di loro ci muove ora la commedia ch'è oggetto di questo studio.

Delle opere del dotto abate Jacopo Angelo Nelli, che visse a cavaliere dei secoli decimosettimo e ottavo ben novantasei anni, poco s'è scritto (2). È nota la prefazione, d'indole più ch'altro bibliografica, di Alcibiade Moretti

(1) Dott. Mariano Bencini. *Il vero Giovan Battista Fagiuoli e il teatro in Toscana a' suoi tempi.* Firenze, Bocca, (1884), p. 130.

(2) Ignorano il Nelli le opere del Klein, del Proelss, del Guerzoni. Lo dimentica anche il Camerini in quel suo libercolo assai fortunato, che non mantiene però quanto promette il titolo, chè dei veri *precursori* del Goldoni egli non ne ricorda neanche uno. Il Napoli-Signorelli ne menziona (VI 226, 227) tre commedie, ma nè di lui nè degli altri due toscani fa parola in una sua risposta al Moratin che gli aveva chiesto di quali opere del teatro comico italiano del secolo decimottavo s'avesse a tener conto. Ecco le sue parole: Por lo que toca á la lista que desea de las obras del teatro italiano, diré libremente que en cuanto á comedias, no hay otra cosa en este siglo que lo que ha escrito Goldoni y alguna pieza de Albergati; y si quiere usted favorecer á su amigo, póngales por añadidura la *Faustina* y la *Tiranía doméstica* (*Obras postumas* de D. Leandro Fernando de Moratin. Madrid, 1867, II, p. 121, lettera del 9 dec. 1789). I due drammi sono opera della sua penna. Beata modestia!

alla sua edizione delle commedie del drammaturgo senese (1), e meriterebbe certo maggior notorietà che non abbia un ottimo studio dello stesso, dove son compendiate le ricerche da lui fatte per la ristampa che poi non potè compiere (2). Tutto quello che del Nelli si sa fu poi riassunto da Isidoro Carini in tre succose pagine dell'*Arcadia* (3), e a chi voglia orientarsi sullo scrittore e l'opera sua non si può raccomandar nulla di meglio. Da ultimo, ebbero ad occuparsi dell'autore della *Serva padrona* il Concari nel suo volume sul *Settecento* (4) e Marco Landau, l'acuto investigatore delle fonti boccaccesche, nella sua *Storia della letteratura italiana del secolo XVIII* (5).

Poca importanza accorda e assai censure muove al Nelli Tullo Concari. Mentre il Carini scorge nel teatro del senese " emancipazione dal convenzionalismo della commedia a soggetto „ secondo il Concari egli abusa tanto della commedia popolare come della commedia erudita. Esagerò certo il primo a parlare di emancipazione, perchè il Nelli concede parte troppo ampia ai servi, e ai suoi personaggi fa tenere discorsi in piazza che con assai maggior verità potean seguire in una stanza. In questo il Nelli, uomo di dottrina, subì, direi, l'influsso del teatro del cinquecento. Ma, pure spogliato della parte convenzionale e quindi caduca alle sue commedie, resta sempre l'arguta osservazione dei caratteri spesso originali e colti nella società del suo tempo, e il dialogo a parti spigliato e sempre squisito nella dizione, e restano le scene domestiche finemente disegnate. Nè questo è tutto. " Sono le figure di fanciulle, nota il più recente de' suoi critici, che mettono il Nelli al di sopra dei commediografi contemporanei, è là ch'egli anzi si lascia addietro pure quel Goldoni, che gli è del resto di gran lunga superiore. Non hanno tutte l'istessa impronta, ma ciascuna lineamenti speciali. Son più sentimentali che ingenue; pensano beninteso al matrimonio anche loro ma non prendono il primo venuto, pur di sposarsi, ma l'uomo che amano. Difendono il diritto al loro amore contro i genitori, senza però ledere il rispetto e l'obbligo filiale „.

Ma nel suo favorevole giudizio sul Nelli il Landau pecca pure di soverchio ottimismo. Letta mezza dozzina delle sue commedie si può dire di conoscere anche le altre. L'ingenua sua tecnica tradisce palesemente il dilettante. Povera l'inventiva così che l'uniformità, specie nello svolgimento della favola, salta agli occhi.

Per lo più attorno a un personaggio affetto da qualche peculiare pas-

(1) *Commedie di Jacopo Angelo Nelli* pubblicate a cura di Alcibiade Moretti. Bologna, Zanichelli. Di quest' edizione vennero a luce finora tre volumi contenenti ciascuno quattro commedie. I due primi (1883, 1889) furono curati dal Moretti. Dopo una lunga interruzione causata dalla sua morte, si pubblicò nel 1899 il terzo tomo per cura del dottor Alberto Bacchi della Lega. Ormai è da sperare che l'egregio bibliografo bolognese conduca a termine l' impresa.

(2) *Jacopo Angelo Nelli*. Rassegna nazionale. Vol. 51. 1890. 1° febbraio.

(3) L' *Arcadia dal 1690 al 1890*. Memorie storiche. Vol. I. Roma, 1891, p. 484-487

(4) Milano, Vallardi, 189, p. 95-97.

(5) *Geschichte der italienischen Litteratur im achtzehnten Jahrhundert*. Von Doct. Marcus Landau, Berlin, Felber, 1899, p. 366-369.

sione vedi adoperarsi a guarirnelo tutto un gruppo di persone. Il secondo e terz'atto non mantengono quasi mai ciò che il primo, ben condotto e interessante, promette, tanto che son pochi i lavori nelliani che, incominciati a leggere con assai gusto, non finiscano per venir a noia. L'azione s'esaurisce spesso nel racconto dei fatti. L'arguzia talvolta fine, spesso bonaria, nulla più. Il dialogo corretto nello stile e nella lingua, ma non sempre spontaneo come la scena domanda. Han voce in capitolo nell'arruffare e sbrogliare la tela servi e servette: resti della commedia erudita del 500 e imitazione del teatro improvviso.

Nella bella triade toscana Nelli, Gigli e Fagiuoli scorge anche il Landau, come il Bencini, i veri precursori del Goldoni. A parer suo fissando gl'inizi della nostra riforma teatrale a mezzo il secolo decimottavo, come seguendo ciecamente le parole delle *Memorie* goldoniane fanno gli storici della nostra letteratura, errano questi a partito e si rende colpevole d'ingratitudine chi le scrisse.

Il Goldoni accenna una volta sola al Fagiuoli ricordando che *Il cicisbeo sconsolato* era commedia notissima a' suoi giorni, e una volta al Gigli quando parla della recita della *Sorellina di don Pilone* cui aveva preso parte (1). Però nelle *Memorie* ripetendo il racconto di quella rappresentazione non nomina più l'autore del lavoro. Perché? Dal farlo lo trattenne forse la sua ben nota prudenza. Trattavasi d'un autore che il buon governo toscano e la santa madre chiesa aveano espulso a gara dalle loro terre, e l'opera sua era stata arsa per man del boia.

Ma se del Fagiuoli e del Gigli nelle opere del veneziano si fa pure fugace menzione, Iacopo Angelo Nelli, che viveva ancora quando il Goldoni fu in Toscana, vi è invece completamente ignorato, e di questa dimenticanza non si sa trovare scusa che valga.

Durante il soggiorno in Toscana, e forse anche altrove, il Goldoni vide rappresentare senza dubbio opere di tutti e tre questi autori. Raffrontando anzi gli imparaticci goldoniani avanti il 1744 con le commedie che gli vennero fatte dal 1749 in poi, il Landau vede nella sua riforma una conseguenza diretta del soggiorno in Toscana. E va concesso. Ma l'esperienza ci ammaestra che studiando la genesi di un'opera geniale ci si trova dinanzi il bruco e la farfalla. Se si considera quindi da un lato la scarsa notorietà delle opere drammatiche dei tre toscani fuori del paese loro, dall'altro l'enorme diffusione ch'ebbero subito le commedie goldoniane in tutta Italia e all'estero, anche facendo il debito conto delle originali e interessanti conclusioni del Landau, continuo a tener per fermo che la recita della *Vedova scaltra* segna l'inizio del nostro teatro moderno. Mai prima di quel giorno un drammaturgo italiano s'era rivolto con l'opera sua al popolo.

Sul significato del teatro del Nelli s'eran trovati del resto d'accordo, già prima del Landau, il Moretti e il Carini affermando senza restrizioni che il commediografo senese intravide e in parte attuò la riforma condotta poi tant'oltre dal Goldoni.

(1) Edizione Pasquali III, p. 2, 3.

Ma se il Nelli precorse il Goldoni additandogli col suo esempio la commedia basata sullo studio della natura e abbandonando le facili ricette tradizionali, v' ha egli esempio che il veneziano di questo modello si sia giovato direttamente o che abbia almeno conosciuto il teatro del senese?

Ferdinando Martini trattando del dialogo comico prima del Goldoni scrisse una volta: " Le commedie di Iacopo Nelli senese chi le conosceva? Pochi in Toscana, fuor di Toscana pochissimi; *il Goldoni no* (1) ".

Infatti: nelle *Memorie*, nei proemi, nelle dedicatorie e nelle lettere, il nome del Nelli occorre neppur una volta. Ma ciò non prova nulla. Il Goldoni dimenticò e qualche volta, non esito a dirlo, volle dimenticare assai persone. Convien per vie indirette convincerlo di memoria troppo labile. E confrontando tra loro alcune commedie del Nelli e del veneziano, riesce chiaro che questi conobbe le opere del senese.

All'interessante soggetto accennò di passata già nel secolo scorso Giovan Gherardo De Rossi con quest'osservazione: " Il Goldoni non ha mai nominato le opere del Nelli; pure in alcuni, e non pochi luoghi, potria credersi che le abbia imitate ". Aggiungeva bensì, a mitigare l'impressione di queste parole, che *forse* tutti e due aveano avuto la natura a modello (2).

L'accusa fu ripresa senza peritanza alcuna dal Landau in un saggio, che a più d'un autore di qualche grosso volume sul Goldoni potrebbe servire di scorta per rifare il suo lavoro (3). Il Landau affermò già allora che l'opera del Goldoni non solo risente a chiare prove l' influenza del teatro nelliano, ma che più lavori dell'avvocato veneto s' ispirano nella favola e nella condotta ad altri dello scrittore toscano, e tra questi la *Famiglia dell'antiquario.*

" *La famiglia dell' antiquario* ossia *La suocera e la nuora*, afferma il Landau, è evidentemente un'imitazione dell'omonimo lavoro del Nelli con la servitù che aizza i due partiti l'un contro l' altro. Ma la conclusione è in questi più bella e più soddisfacente che nel Goldoni con la convenzione e la consegna dell'azienda domestica a Pantalone ".

Del Nelli, nel tempo in cui il Goldoni compose l'*Antiquario*, erano a stampa tre sole commedie, vale a dire la *Moglie in calzoni* (1731 e 1734, la *Serva padrona* (1731) e i *Vecchi rivali* (1731 e 1734), non la *Suocera e la nuora* che venne a luce appena nell'edizione senese del 1755, quando il lavoro del Goldoni si rappresentava già da cinque anni ed era impresso da due. Ma che la commedia del Nelli fosse già composta allorchè nel 1744 il nostro autore si recò in Toscana per un soggiorno quadriennale, su questo non credo che cada dubbio se anche il poco che della vita del Nelli si sa non ci offra prove positive. In quel tempo l'abate senese avea già settantaquattro anni.

(1) *Vita italiana nel 700*, *Carlo Goldoni*. Conferenza di Ferdinando Martini. Milano Treves, 1896, p. 236.

(2) *Del moderno teatro comico italiano, e del suo restauratore C. G. Ragionamenti.* Bassano, MDCCXCIV, p. 80.

(3) *Carlo Goldoni*. Beilage zur *Allgemeinen Zeitung*. München. 1896, N. 52, 58.

Se il Goldoni non ebbe tra mani il manoscritto della *Suocera e la nuora*, la vide certo sulla scena, sia nella patria dell'autore, dove fu nel '44 o in altro luogo della Toscana, recitata com' è probabile in un' accademia o in qualche collegio.

Ipotesi queste che potrebbero sembrare campate in aria se raffrontando tra loro le due opere non ne apparisse manifesta la somiglianza. Altra circostanza degna di nota è che la commedia del Goldoni era prima intitolata l' *Antiquario* soltanto (1), benchè il conte Anselmo sia, è giusto, il personaggio che concentra su di sè l'attenzione più degli altri, ma la parte del leone tocchi in verità ai litigi tra la *suocera e la nuora*, e il dissidio tra le due femmine con l' opera dei quattro mediatori finisca per ingoiare il povero conte e la sua manìa. Questo primo titolo non venne forse suggerito al Goldoni dal desiderio di far apparire l' opera sua del tutto originale?

Pasquale de' Bergamaschi divide col conte Terrazzani la sorte di trovarsi tra due donne puntigliose e caparbie, che vivono in guerra aperta tra di loro. Meno avventurato di Anselmo, egli non ha passione alcuna che tanto lo sollevi sulle miserie della sua esistenza da poter rimanere impassibile in mezzo ai disordini di casa sua. Anzi la voglia d'interporsi non gli mancherebbe, ma gli fa difetto l'energia, specie di fronte a Litigia sua moglie. Ha poi il debole di trovarsi d'accordo sempre con l'ultimo dei suoi interlocutori, sicchè gli convien ad ogni poco rifarsi da capo.

Filidauro, suo figlio, anch'esso, come Giacinto, carattere retto ma fiacco e sempre incerto tra l'incudine, ch'è la soggezione dei genitori, e il martello, ch'è l' amore che porta alla consorte Agrida, (al Nelli piacciono, si vede, i nomi trasparenti, segno degli intendimenti didattici del suo teatro) non sa che pesci pigliare, e ricorre per aiuto al suo amico Onorato. A quest'amico ch'è invaghito di Placida (personaggio che non comparisce), sorella di Filidauro, ed è pure a tempo perso il cicisbeo di Agrida, fa riscontro Bireno, cavalier servente di Litigia. Questi, rivale d'Onorato, si mostra anche parziale della nuora e cercando d'insinuarsi nelle grazie d'ambedue le donne pensa d'ottenere un giorno più facilmente la mano di Placida. Zeppa, servitore della suocera, e Zughetta, cameriera di Agrida, versano dal canto loro olio nel fuoco, secondando le padrone ne' loro puntigli e pubblicando scrupolosamente le malignità intese.

L'opera di Filidauro e Onorato, il buon volere di Pasquale, non riescono a nulla. Nessuna delle due femmine è disposta a cedere neppur un palmo del suo terreno (2). E poichè una casa dove comandano due persone, in

(1) *Mémoires*, II, 8.

(2) Per attenuare la colpabilità di Agrida, nuora, giudici indulgenti rileveranno, ch' è in istato interessante, come s'apprende da accenni della commedia. Doralice, maritata da quattro giorni, non pensa ancora a dare un erede a casa Terrazzani. Il Goldoni dice bensì nelle *Memorie* che Isabella è « une femme qui, au moment d' être grand-mere, a toutes les prétentions de la jeunesse », ma a queste parole sarebbe errato dar un significato di attualità. Chi sa la scrupolosa castigatezza del Goldoni, fuori le mura del santo matrimonio, non può pensare tanto male della giovane coppia.

modo poi che gli ordini dell'una escludano quelli dell'altra, deve di necessità andar a rovina, è giocoforza pensare a qualche misura energica.

Fingendo affari di gran momento che richiedano la presenza dei padroni in campagna, si fanno partire suocera e nuora per due ville differenti. Litigia, secondo s'addice all'età sua, va a Villagrinzuta, e Agrida a Collecornuto, nome di cattivo augurio per Filidauro, come sarà parso a qualche spettatore malizioso. Con altra macchina (e tutto è opera di Onorato) si dà ad intender loro che faccende anche più urgenti non permettano ai mariti di raggiungerle tosto. Il progetto ideato è di confinarle per un certo tempo in villa, lontane l' una dall' altra, perchè abbiano agio di smaltir le ire e metter giudizio. In premio di sì sapiente stratagemma Onorato ottiene Placida, e nella casa vedovata a doppio regna ormai la pace...

Ma quanto vorrà durare? giova chiedersi, perchè il rimedio pensato non può essere che passeggero. Pasquale ha dichiarato recisamente che a una separazione duratura delle due famiglie egli non pensa. Si può dunque figurare che passati alcuni mesi, lo stesso tetto tornerà ad albergare suocera e nuora. E dato il temperamento poco felice delle due donne, quale ce lo ha argutamente descritto il poeta, non s' arrischia nulla a prevedere un precoce ritorno al *sicut erat*.

Sodisfacente più che nell'*Antiquario* del Goldoni pare al Landau questo scioglimento (1). A me no. Se il veneziano errò nel credere che una famiglia patrizia, dov'erano due uomini, cui spettavano le redini del comando, s' acconciasse senza difficoltà a dipendere in tutto da un mercante, ebbe d' altra parte mille buone ragioni a scorgere nella separazione definitiva delle due famiglie l' unico rimedio alle eterne bizze tra le due donne.

Ma anche in altro Carlo Goldoni mostra di non aver voluto seguire ciecamente il modello.

La lunga commedia del Nelli con un terz' atto addirittura interminabile batte sempre sullo stesso chiodo e finisce col tediare, tanto più che nella vivacità dell'azione e sopratutto nella forza comica questo lavoro resta indietro di molto ad altri dello stesso scrittore, come la *Serva padrona*, la *Moglie in calzoni* e le *Serve al forno*. Nella *Famiglia dell'antiquario* l'interesse si divide invece tra le guerriciole domestiche e la passione cui Anselmo indulge con sì piramidale ingenuità.

Puerili sono anche i mezzi di cui il Nelli si serve per istruire l'uditorio di ciò che sta per accadere. I personaggi s'aprono largamente di tutte le loro intenzioni coi servi, e tengono soliloqui, che già per natura loro ingiustificabili, così come li imagina il Nelli, tradiscono troppo lo scopo cui han da servire. Ecco come Bireno mette a parte il colto pubblico di certi suoi rei progetti per attraversare i piani del rivale Onorato.

" L' astuzia per ingannare Onorato ed impedirgli di entrare in grazia a Litigia, senza che egli possa penetrare che ciò proceda da me, non può esser nè più sicura nè più fina. Voglio fingere essermi sopragiunto un premurosissimo affare, che m' impedisce andar seco (Ja Litigia); ma che,

(1) *Geschichte* ecc. p. 421. Cfr. anche *Beilage* ecc.

per servirlo non ostante, ho pensato accompagnarlo con questo biglietto tutto in sua lode, e che gli leggerò. Anticipatamente però ho risoluto mandar alla medesima signora quest'altro pel mio servitore, che dovrebbe esser qui a momenti, nel quale son sentimenti totalmente opposti, che dovrebbero produrre effetti del tutto contrarj a quel ch'ei s'immagina (1) „.

Altri monologhi invece si fanno perdonar l'esser loro per l'arguta vivacità della forma, anche quando l'azione non se ne giovi più che tanto. Valga d'esempio il soliloquio di Zughetta dove prende in esame le ragioni per le quali lo stato coniugale debba preferirsi al celibato.

" Lo star sempre fanciulla è un mestiero che comincerebbe a rincrescermi, perchè vengono i bisogni, e non ci è da supplirci. Volete ricorrere a' padroni? Appunto! Vi rispondono che appena possono adempiere a quei di casa. Il marito poi è un'altra cosa, particolarmente se tu fai in modo che ti voglia bene. Ei ti previene senza che tu apra bocca. Lo vedi venire a te tutto affetto, dicendoti: Moglie mia, hai tu bisogno di nulla? parla pure. Come stai a scarpe? Delle camicie ne hai a bastanza? Come riscuoto un po' di quattrini ti vo' fare un vestito nuovo, non ti dubitare. E così ei va provedendo a quel che manca. Ma non solamente per questo capo de' bisogni comincia a venirmi a noia il mestiero che ho detto: ci son cent' altre ragioni, e tutte badiali, che me lo fanno provare un mestieraccio. Una di queste, quando si ha l' anello maritale in dito, è quel potere sgalluzzare, trattar quest' e quello, e fare in casa da padrona. Io lo vedo nella signora Agrida mia, che quando era fanciulla pareva un santificetur, tanto andava modesta e con gli occhi bassi. Maritata che è stata poi, ha alzato la cresta, ha messa galloria e fa quel che gli torna bene in casa e fuori. In somma l'avere un uomo alle costole vuol dir tanto. Ti fa subito diventare un'altra (2) „.

Ma nè la dizione squisita, nè ricchezza di ben scelti idiotismi tolgono al linguaggio comico del Nelli un non so che di freddo, d'accademico, che fa pensare più al tavolino al quale l'erudito toscano scriveva in mezzo ai dotti volumi, che alla società in cui visse, o alle vie in cui moveva i suoi passi. Certo a petto suo Carlo Goldoni fa una misera figura con quel suo linguaggio trovato in cattivi libri e male appreso da chi avrebbe potuto insegnarglielo; ma in barba a qualche periodo goffamente enfatico, in mezzo a spessi anacoluti ed altri farfalloni di lingua, malgrado arcaismi che nessun toscano mai usò, come risalta ancora la naturalezza del suo dialogo! Nè la comicità sua sta tutta, com'è spesso nel teatro del Nelli, in qualche equivoco puerile o in un latinismo storpiato, ma è, nel più de' casi, frutto delle situazioni ed è appoggiata a singoli caratteri.

In tutte e due le commedie il dissidio tra suocera e nuora non trova il freno dovuto nell'opera energica dei mariti. Anselmo in braccio alla sua passione, bada a metter al sicuro buona parte della dote di Doralice per

(1) *La suocera e la nuora*, III. 14.

(2) Ibidem. II, 3.

i suoi fini, e del resto lascia che le cose vadano, anzi precipitino per la lor china. A Pasquale invece non è che manchi la voglia d'intervenire, ma il coraggio. Il solo pensiero di toccar certi tasti a Litigia l'induce a temporeggiare.

Giacinto e Filidauro son fratelli carnali. I riguardi dovuti ai genitori da una parte, " il caldo delle lenzuola " dall'altra, come s'esprime l'abate senese per bocca di Zughetta, paralizzano totalmente l'azione loro. Il primo accetta assai di buon grado l'opera di Pantalone e gli presta soccorso; l'altro, men bene ispirato, invoca l'aiuto d'un amico.

Anche nella commedia del Nelli la nuora motiva la sua alterigia facendo risonare un bel sacco di quattrini, portato in dote. E se la famiglia di Pasquale è men bisognosa di soccorso che i conti Terrazzani, anche lì non pare che la dote sia giunta inopportuna. Agrida è più agiata che non a suo tempo la suocera. Offerendosi l'occasione non glielo manda a dire.

— In questa casa tutti devono accordarsi al mio volere, tuona anche una volta Litigia ripetendo un suo motivo favorito.

— Fuori che la vostra nuora, risponde pronta Agrida.

— Tutti quanti siete, e la mia nuora la prima, ripiglia con sempre maggior petulanza l'altra.

— Voi avete a comandare alle vostre galline, e non a me. Non mi avete mica raccolto dal mezzo della strada, sapete; ed *in questa casa ci ho portato più roba di voi* (1).

Nella parte assegnata ai servi le commedie divergono un poco. Zughetta e Zeppa si fondono a dir così in Colombina, mentre Brighella, servitore d'Anselmo, d'altro non si cura che d'uccellare il suo padrone. Ma mentre la sguaiata Colombina si diverte a riportare tutto ciò che sente aggiungendovi del suo, Zeppa e Zughetta si mostrano portavoci più fedeli e le eterne scenate tra suocera e nuora finiscono per venir loro a noia.

" Io ve la dirò giusta, confessa la cameriera a Onorato, in fino a ora l'ho tanto quanto tenuta dalla signora Agrida, e non gli davo tutt'i torti, ma adesso dico che nissuna di loro ha ragione (2) ". Conclusione questa che la furba Colombina avrà avuta ferma in mente già da bel principio guardandosi però dal confessarlo per non pregiudicare l'utile suo.

Anche la figura del falso armeno nella *Famiglia dell'antiquario* è una trovata del Nelli (3). Per riacquistare alla casa, dove prima serviva, certe gioie, che un furfante sta per vendere ad un armeno, Vespina (nella *Moglie in calzoni*), prende lezione da un vero mercante armeno, si finge poi tale ella stessa e col brio proprio alla servetta del teatro nelliano riesce a levarle di mano a Tanganetto, servo scimunito. In tutte e due le commedie c'è chi si traveste da armeno per commettere un inganno; nella *Suocera e la nuora* però con buon fine. Il gergo che Arlecchino apprende alla me-

(1) Ibidem. III, 19.
(2) Ibidem, III, 9.
(3) Landau, *Geschichte*, ecc. p. 421.

glio da Brighella ricorda davvicino quello di Vespina senz' essere proprio la stessa cosa. Solo mentre il Goldoni cerca di eccitare il riso del pubblico col suono di parole ridicole, povero frutto della sua fantasia, come *lamacà*, *volenich*, *calabà*, *salámin*, *salamun*, *salama*, *curich*, *maradas*, *chiribara*, *sarich*, *micon*, *tiribio*, il Nelli, che destinava le sue commedie a un pubblico di men facile contentatura, arriva meglio allo scopo con qualche esilarante *qui pro quo* (1). Per esempio:

Vespina. Bon sgiurna mammalucca.

Tanganetto. E vo'sbaghiate: i' non son di Lucca, i' son di Legnaja; e vo' donde siete voi?

Vesp. Mi star di Merdin.

Tang. Oh ve' di doe!

Vesp. Star ciutada bella, granda.

Tang. E come è lontano questo 'ostro paese?

Vesp. Quanto star lontano Culembac.

Tang. Che paesacci! (2)

Anche la commedia del Nelli ha il suo predicatore di morale, che annoia e i personaggi e gli spettatori, in Onorato, precursore, nota il Landau, al *raisonneur* del Dumas; ma senza un briciolo del suo spirito, avrebbe dovuto aggiungere. Quest' Onorato ha sempre pronte certe sue massime riboccanti di buon senso e in periodi così ben costrutti che in un dialogo di commedie si trovano a disagio. Io ne dò un esempio solo: " L' alterigia umana, e spezialmente la femminile, mal soffre, qualunque si sia, la correzione delle proprie mancanze; onde ne procura quella vendetta che può, e, non potendo ciò fare in altra maniera, la procura col discredito di chi la corresse. „ (3)

Il Goldoni quando sente il bisogno di sdottorare, e gli accade più spesso del necessario, ne incarica il buon Pantalone. Da quel personaggio e in vernacolo le prediche su ciò che s' addice e non s' addice sanno meno di convenzionale nè fanno pensare a un educandato per il quale la commedia sia stata scritta.

---

(1) Nell'accozzare tante parole senza senso alcuno e in tutta la scena tra Anselmo, Brighella e Arlecchino il Goldoni volle certo imitare il *Bourgeois gentilhomme* là dove Coviello presenta a Mr. Jourdain il sedicente principe turco. Componendo poi l'armeno italianizzato d'Arlecchino doveva aver in mente il ballo turco con cui si chiude il second'atto della stessa commedia. — A proposito di parole senza significato usate in opere letterarie il grande novelliere svizzero Gottfried Keller scrisse una volta a Hermann Hettner che l'uso letterario d'un gergo incomprensibile gli era parso una trovata originale e felice del Tieck nel suo racconto *I viaggiatori*, in cui due pazzi tengono discorsi di tal genere, fatti con molto brio ed abilità; ma s'era poi accorto con sua meraviglia che i romantici avean preso a modello il Rabelais (*Gottfried Keller's Leben*. Von J. Baechtold, Berlin 1894, II, p. 257). Il suo stupore sarebbe stato ben più forte se avesse conosciuto il famoso verso di Dante: *Rafel mali ameo zabè almi*. Sulla *letteratura che non ha senso* pubblicò di recente un opuscolo (Livorno, Giusti, 1900). Pietro Micheli. Egli ricorda Dante, Rabelais, Molière, non il Tieck ed il Goldoni.

(2) *La moglie in calzoni* II, 2.

(3) *La suocera e la nuora*, III, 1.

Il cavaliere del Bosco, palesando pure una decisa inclinazione per la nuora, adopera ogni cura per non guastarsi con la suocera. Così fa Bireno, ma ci adopera assai più malanimo del cicisbeo goldoniano, inteso com'è a disfarsi d'un rivale pericoloso.

Nei tentativi d'accomodamento le due commedie si mettono per vie differenti. Il Goldoni tenta di strigare la matassa mediante consigli di famiglia, cui vengono ammessi gl'indispensabili cicisbei. Fu un espediente poco felice e pecca d'inverisimiglianza. Ma l'autore non parve accorgersene se vi ricorse un'altra volta nella *Pamela maritata*, dove innanzi a tutto un consesso di famiglia e d'altra gente l'eroina tiene un suo lunghissimo sermone per difendersi dall'accusa d'adulterio (nientemeno!) formulata dal marito! (1)

Che al Moretti, il quale accennò pure nel suo studio ai rapporti del teatro del Goldoni con quello del suo autore, sieno sfuggite del tutto le analogie che corrono tra queste due commedie è un fatto curioso. Tanto più che egli ricorda proprio la *Suocera e la nuora,* notando " molti tratti di somiglianza „ fra il terz'atto dello stesso e *Il Teatro comico.* Peccato che non si sia indugiato a cercar di provare quest'asserzione tanto inverosimile a chi conosca le due opere. Della *Famiglia dell'antiquario* invece il Moretti non fa menzione: circostanza che lo prova conoscitore imperfetto del teatro goldoniano.

La somiglianza tra le due commedie è dunque tale da non poter negare che il Goldoni abbia conosciuto quella del Nelli. Nè in questo caso si può acconciarsi all'opinione espressa dal Moretti, alludendo in generale ai rapporti tra le opere dei due scrittori, che questi " sieno del tutto casuali. „ Figure e svolgimento hanno troppi punti di contatto per crederla opera del caso. Il Goldoni ci mise, è vero, molto del suo, in bene e in male, e massime creando con ottimo accorgimento un'azione parallela a quella trovata nell'opera del Nelli, schivò la monotonia dell'originale.

Egli, come fece già nel *Giocatore* e nel *Bugiardo,* imitò da maestro, riuscendo a far del modello scelto un'opera tutta sua. Tuttavia il nome di Iacopo Angelo Nelli avrebbe potuto figurare assai bene nel proemio o nelle *Memorie.* Ma il veneziano, per quanto sfoggio di sincerità faccia spesso e volentieri, ricordò le fonti a cui attinse solo quando come per il *Bugiardo,* il *Padre per amore,* la *Peruviana,* la *Vedova spiritosa* ed altre ancora, il tacerle sarebbe stato sinonimo di plagio. Quante volte invece gli parve che non il pubblico grosso, ma solo qualche letterato per un gran caso avrebbe potuto convincerlo d'imitazione, egli lasciò correre sperando che quest'*avis rarissima* avrebbe meglio a fare. Nè i suoi calcoli erano sbagliati, almeno per i suoi giorni.

Di quest'ostinato silenzio, che il Goldoni serba sul Nelli e sulle sue opere, il Moretti stesso non sa che pensare.

Il Goldoni era stato a Siena per ammirarvi il famoso improvvisatore

(1) *Pamela maritata*, III, 16.

Perfetti, e la sua conoscenza gliene " fece fare mille altre „. " O come dunque, si domanda il Moretti, nel tempo della sua dimora in Siena, dove fu accolto onoratamente in tutte le conversazioni, non conobbe il Nelli, o, se questi era assente, non ne udì parlare? Come non desiderò aver notizia di un suo compagno d'arte? Non par credibile. E allora perchè non ne fa il menomo ricordo, quando al Perfetti è largo di tali encomi, che, se non lo vietasse la reverenza di tant' uomo, ci farebbero ridere, chiamandolo un Petrarca, un Milton, un Pindaro addirittura? L'animo buono e leale dello scrittore e l'altezza a cui era già pervenuto, quando nelle sue *Memorie* rivivea del passato, non dànno luogo a sospettare che il suo silenzio provenisse da gelosia. Convien dunque credere a un' innocente dimenticanza. „

A me sembra però che a quest' innocente dimenticanza credesse poco lo stesso Moretti. Di gelosia di mestieri non direi che possa esser parola. Il Nelli altro non voleva essere che un dilettante di letteratura drammatica, ed era poco noto. Ma il fatto d' essersi giovato d'alcuni suoi lavori senza confessarlo avea persuaso forse al Goldoni di non contribuire, per quanto stava in lui, alla notorietà del confratello.

Dalle bizze tra suocera e nuora aveva fatto argomento a una sua breve composizione anche Gian Claudio Pasquini, altro abate senese, contemporaneo e amico al Nelli, che nato nel 1695 morì a 75 anni dopo aver soggiornato per lungo tempo prima a Vienna e poi a Dresda come poeta di corte. Se *La lite fra la suocera e la nuora,* farsetta a due voci, servita di controscena alla commedia del *Bassà in Fuga,* recitata dagli Accademici Rozzi la state dell' anno 1721 e impressa in quell' anno (1), sia un semplice ricalco della commedia di Iacopo Nelli o l'embrione donde questa si svolse, non si può fissare con assoluta certezza, ma è da ammettere con ogni probabilità che il Pasquini nel trattare il soggetto abbia preceduto il suo geniale concittadino, le cui commedie non si cominciarono a stampare che dieci anni dopo.

La somiglianza tra l' intermezzo e le due commedie, e più con quella del Goldoni c' è, e, data l' identità del soggetto, potrà anche essere fortuita. Non vi agiscono che due soli personaggi: la vedova Andromaca, suocera, e Leonora, nuora, figlia d' un mercante. Quest' ultima ch' ha, a quanto si sente, per marito un babbeo ed è una *moglie in calzoni,* insiste come la Doralice goldoniana sulla sua dote:

> Non ho portato quattro cenci in casa
> Come, Signora, avete fatto voi:
> Sono state diciottomila Pezze,
> E con dote sì ricca

(1) In Siena nella Stamperia del Pubblico. Devo la notizia di questa stampa a una cortese comunicazione del Bibliotecario della Comunale di Siena, Cav. Francesco Donati. — A me non fu accessibile che la ristampa dell' intermezzo del Pasquini che si trova nella *Biblioteca teatrale italiana* di Ottaviano Diodati. (Vol. II, anno 1752).

Poteva maritarmi a un Titolato,
E non a un miser Cavalier privato.

E la suocera di ripicco:

O frasca superbetta,
Siete figlia d' un povero mercante
Di suolo e di vacchetta,
Che s' è per buona sorte spidocchiato
Con quello, che ha rubbato,
E avete tanto ardir d' alzar la cresta.
In somma non c' è peggio,
Che far crescer di grado questa gente
Plebeaccia, vigliacca, impertinente.

Allora l' altra:

Io nata son civile al par di voi;
Mi intendete Signora Gentildonna
Di quelle, che se n' han quattro alla crazia?
Siete gentildonuccia Fiesolana
E fate tuttavia tanto fracasso?
Intanto, se non erano le Pezze
Di questa Plebeaccia impertinente
Con questa vostra nobiltà quartata
Volevi poco rimenare il dente.

Oh che linguaccia da spezzare il forno, osserva allora Andromaca, la cui lingua non è però meno tagliente nè meno maledica.

Ma concesso pure che il Nelli abbia servito di modello al Pasquini, come ragion fatta dell' età dei due, è probabile, fu egli primo tra noi a pensare di far commedia delle ridicole guerriciole tra suocera e nuora o si mise per una via già da altri battuta? Io non ricorderò qui la *Suocera* di Benedetto Varchi, imitazione anzi in parte traduzione dell' *Hecyra* di Terenzio, che alle non epiche lotte di quelle due donne fa pensare tutt' al più nel titolo. Madonna Cassandra lascia, è vero, la casa del marito e torna dai suoi, ma a questo passo non la muove antipatia per madonna Argentina, suocera, come questa si figura o come crede pure lo suocero. Argentina è una donna eccellente, che ama la nuora come una figliuola, e della sua condotta non sa darsi pace.

Non è dunque di là che il Nelli tolse l' idea. Ma ebbe forse sott' occhio uno scenario che si legge nella *Didascalia, cioè Dottrina comica,* di Girolamo Bartolomei, stampata in Firenze nel 1568. Assieme a cinque altri questo scenario doveva essere un esempio della *commedia mezzana* che il Bartolomei, autore di dieci tragedie, avrebbe voluto si coltivasse. La sua fama

di poeta tragico fu rinovellata di recente da uno studioso di Francia che gli fece il non esiguo onore di metterlo tra i precursori del Corneille (1).

Ecco in un paio di linee la favola della breve composizione del Bartolomei.

Partito per Napoli Tiberio, figliuolo di Cornelio, per riscuotere un'eredità, Polinestra suocera e Ermellina nuora si danno a contendere tra loro. Cornelio marito della prima infastidito delle contese loro si ritira in villa. Ermellina ritorna a casa di Violante sua madre. Trafila servo di Cornelio per aver piazza libera alle sue furfanterie manda in villa anche la padrona con una sua astuzia, cagionando una sorpresa poco gradita al povero Cornelio, che si vede obbligato a tornar in città. Polinestra non riesce a compire l'incarico avuto dal marito di ricondurre a casa la nuora. Ma ecco finalmente tornar Tiberio con una pingue eredità. Poichè i dissapori tra le due donne erano stati originati da troppe parsimonie di Polinestra, che i nuovi agi rendono ormai inutili, segue la pace tra la *suocera e la nuora.*

La corrispondenza tra quest'abbozzo e la commedia del Nelli si limita alle liti tra Polinestra ed Ermellina, che fanno disperare uno dei due mariti; e se l'abate senese si giovò davvero di questo scenario, la risoluzione che Cornelio prende di rifugiarsi in campagna suggerì forse a quegli l'idea di confinare in villa Litigia ed Agrida in pena della loro petulanza.

Che il Nelli abbia conosciuto il libro del Bartolomei, libro scritto proprio per gli eruditi toscani, mi par più che probabile. In ogni caso questa derivazione non è che un'ipotesi, per la quale franca la spesa sparger forse qualche goccia d'inchiostro, non più. A me premeva più che altro ricordare che il soggetto della commedia nelliana era stato trattato già molt'anni prima, e da tale che con l'opera sua intendeva di riformare il teatro toscano.

Edgardo Maddalena

(1) *Un précurseur italien de Corneille. Girolamo Bartolommei* par Henri Hauvette. Grenoble, 1897. La *Didascalia* non vi è menzionata.

Una vecchia questione

PER UN RICORDO DI GUSTAVO MODENA A VENEZIA

Se le ingiustizie degli uomini hanno ormai stabilito che le glorie dei più illustri attori debbano spegnersi colla loro esistenza; se vuolsi, ahimè, che solo ai lumi della ribalta brillino di fulgida luce tra la folla plaudente (che oltre la tomba stende su di loro il manto dell' oblìo), è però troppo ingiusto, che non si abbiano ad attenuare gli oltraggi della morte e del tempo per Colui, che alla gloria di insuperabile attore univa il sentimento di illustre patriotta: *Gustavo Modena.*

La questione ormai vecchia, rimossa, fin troppo, da persone che, con tutto lo slancio e col più schietto entusiasmo, alzarono la voce per tener viva la memoria dell' apostolato del grande Artista, risale (vergogna!) fino al 1861, epoca in cui il Modena cessava di vivere.

Questo continuo, questo acerbo rimprovero veniva mosso ai veneziani, che indifferenti nel considerare la grandezza dell'Illustre Cittadino, rimasero sempre inerti di fronte all' idea di rendere imperitura la memoria in quella Venezia che Gli diede i natali. Difatti nessun busto, nessuna lapide, che indichi superbamente di qual Figlio Venezia fu Madre e che tributi un omaggio d' oltre tomba all' Illustre Estinto.

Gustavo Modena nacque a Venezia il 13 febbraio 1803, dal celebre attore Giacomo Modena e dall' attrice Luigia Lancetti. Sebbene gli arridesse la carriera della giurisprudenza, in cui s' era laureato nel 1821, pure l' amore per l' arte, eredità paterna, lo trascinò trionfalmente sulle scene.

Sommo attore drammatico, volle far sentire il bello dei Grandi di ogni epoca: *Sofocle, Dante, Shakespeare, Alfieri, Monti, Manzoni.* Fu letterato e critico, ma la sua grande modestia fece lasciare scarso patrimonio delle sue opere.

Circa duecento lettere, scritte ad amici personali e politici, che

ebbero con lui comuni la fede e gl'ideali, vennero raccolte in un volume, sino dal 1888, dalla Benemerita *Commissione Editrice degli scritti di Giuseppe Mazzini.* Bastano quelle lettere a testimoniare come Egli fosse uno dei più grandi apostoli dell' unità Nazionale, devoto sempre alle più schiette massime repubblicane ed a Giuseppe Mazzini, nel quale *Ei fidava più che in Washington.*

Bastano quelle a rivelare come Egli sentisse altamente di sè, della patria, dell'arte, la cui ultima seppe arricchire, mercè la Sua perfetta scuola, di altri eletti artisti: la *Sadowski,* la *Mayer,* la *Caracciolo,* la *Botteghini,* l'*Arrivabene, Tommaso Salvini, Achille Majeroni, Ernesto Rossi, Gaetano Vestri, Bellotti-Bon,* ecc.

Quelle lettere, che vanno dal 1833 al 1861, contengono giudizi sugli avvenimenti patrii, su lavori teatrali ed artistici, adorni di sì bello stile e di sì alti sentimenti, che rivelano la Sua elevatezza d' animo e d' intelletto.

. . . .

Questa breve e sconnessa biografia mi sfuggì dalla penna, solo per iscuotere, almeno per un istante, la memoria di coloro che fanno orecchie di mercante all'esortazione di ricordare l'Illustre Uomo.

Allorchè in Torino fu inaugurato il busto al Modena, uscì fuori subitamente una schiera di vanitosi a contendersi il terreno e non mancarono artisti, giornalisti e critici a reclamare la paternità dell' idea. Baie!

Dal 1861 al 1884 nessuno aveva più ricordato il nostro artista e fu precisamente nel decembre di quell'anno che Riccardo Rizzi di Venezia, lanciò l' idea del ricordo monumentale, pubblicando due articoli nel " *Dovere* " di Roma. Ma gli articoli non trovarono eco nella stampa Italiana cosicchè tutto rimase, di nuovo, *lettera morta.*

La tenacia del Rizzi però ritornava all'assalto nel gennaio del 1893 con un altro articolo sul " *Gazzettino* " di Venezia e questa volta parve scuotere i dormenti, giacchè, in seguito anche ad un articolo dell' Antona-Traversi sul " *Fanfulla della Domenica* ", veniva costituito a Venezia un *Comitato* pel monumento al Modena. Tutto pareva finito..... Neanche per sogno! Non se ne ebbe più nessuna notizia.

Vennero allora, da G. Cauda, iniziate pratiche per *rinvenire* un tal Comitato torinese che, allo scopo, avea raccolta la somma di L. 1376,30. Ma..... il Comitato era sparito..... e con esso le 1376 lire e 30 centesimi.

Sembrerebbe quasi una favola, pure è un tal fatto di verità, che finisce col profanarne la memoria, anzicchè immortalarla.

Una nuova effigie del Modena, modellata dal Bistolfi, si potè vedere

a Torino, frutto di una recita di beneficenza (data da Ermete Novelli il 19 marzo 1894) e dell'incessante opera di propaganda del Cauda.

Ma a Venezia, culla del grande Artista..... nulla, nulla, nulla!

Si volle è vero tener desta la faccenda con iscritti, pubblicazioni e far risorgere il sonnacchioso Comitato di Venezia; contribuirono anzi a ciò: *G. Natali*, *R. Rizzi, A. Centelli, P. Cantinelli, C. Zangarini, L. Pullè, D. Gioviati, P. Levi, V. Andrei, J. W. Mario, D. Lanza* e da ultimo *T. Cannelli.*

..... Ma fino ad ora tutto zucchero sulle fragole, perchè il seme sparso da questi, non venne raccolto da altri.

Il rimprovero, ciò non fosse, andrà ripetendosi attraverso gli anni... ma in Venezia, una semplice lapide, che ricordi *chi fu* e *dove nacque* Gustavo Modena..... mai!

Attilio Schiavoni

Il Palcoscenico

“ Arlecchino Re „ di Rudolph Lothar al “ Teatro Mercadante „ di Napoli.

Mi pongo il dilemma: concependo il suo *Arlecchino Re*, Rudolph Lothar. o ha voluto sciogliere un inno all'imperialismo, così come lo vagheggia la gran maggioranza del popolo tedesco: severo e giusto, leale e cavalleresco, illuminato e fiero, equo ed autoritario; o ha voluto dar forma poetica ad una bizzarrìa senza proporsi scopo alcuno. Nel primo caso l' opera d' arte s' inquadra nelle forme teatrali in maniera arbitraria e barcollante; nel secondo, la materia dialettica immaginosa di cui è infarcita, esorbita in quantità, e in qualità non le si assimila in modo armonico: quindi, la snatura, e da fiaba satirica che potrebbe essere, ci appare una fantasmagoria verbosa.

Il critico Schultze, poco tempo fa, constatava, non senza amarezza, che la commedia politica, satirica, sociale non fioriva tra le razze tedesche, per trarre da essa, come già fecero i greci, e i mòniti pei governanti indecisi e le condanne infamanti pei potenti indegni dell'amore e della fiducia del popolo. C' è chi ha voluto vedere, con l'*Arlecchino Re*, colmata la lacuna, e a me pare che mai svista più poderosa si sia presa nel mondo dell'arte da critici intelligenti. Questo campo è ancor arido per le razze teutoniche, sebbene non sia urgente che s' infiori, visto che non difetta d' artisti che l' arricchiscono in tanti altri onorevoli modi.

Dato l' inno all' imperialismo responsabile, come la modernità lo sogna, la critica può rilevare ed anche lodare, se l'ama e la divide, l'idea del poeta. Ciò compiuto, ha il dovere di passare all'esame dell'opera. Il Lothar è un critico insigne: è noto; è un poeta pieno di colorita fantasia: qualche prova e la voce chiara della fama sono giunte anche sino a noi; ha concorso e concorre con lavoro tenace a creare una moderna letteratura viennese: sia lode a lui, sia onore! Tutto ciò accresce rispettabilità allo scrittore, all'artista, è vero, ma non può influire sul giudizio che si deve dare della sua commedia, la quale, naturalmente, va sottoposta, separata e sola, alla sentenza dello spettatore.

Dunque, parliamo di *Arlecchino Re*, commedia satirica, come avvisa il cartellone, o dramma filosofico, come si affrettano ad indicarci alcuni critici di letteratura contemporanea.

In un bel paese di questo mondo, un giorno, tra un volpone di ministro e una disgraziata di regina, che si scambiano lagrime e pensieri, e tra l'andare e venire di cortigiani e soldati e notizie di guerra con genovesi e non si sa chi, invocati ajuti dai veneziani a favore non si sa nemmeno bene di chi altro, si apprende che un re sta morendo. Nel castello, dopo dieci anni di assenza, penetra Boemondo, seguito da una compagnia molto ristretta

di comici. È un libertino, un dissipatore, indegno di succedere al padre che, poveretto non era neppur lui una buona pasta di uomo e di sovrano.

La regina Geltrude, cieca, vede nella successione al trono di suo marito, già barcollante, la fine del regno, e se ne addolora pel suo popolo.

Boemondo, che viaggia da parecchio tempo con Colombina, Arlecchino, Pantalone e Scapino, e che avrebbe potuto ben guardare, in altri tempi, in piena faccia, la maliziosa grazia dell' adorabile prototipo della servetta italiana, si fa vincere dalla tentazione di volerne ammirare le provocanti fattezze, proprio appena penetra nel lugubre castello paterno, quasi il re moribondo gli facesse l' effetto d' un' insalatina di tartufi e la cecità della madre, quello d'un buon bicchiere di *champagne*. Però, bisogna subito ricordarsi che il dramma o la commedia, che dir si voglia, promane da un motivo, dirò così, satirico-filosofico-politico, tutto allietato da ghiribizzi poetici. Nel tentativo d'investimento Boemondo trova un ostacolo invincibile: Arlecchino! Qui la filosofia poetica, o la poesia filosofica, bisogna riconoscerlo, ha uno scatto di genialità! Quel pazzarellone di Arlecchino, che non aveva mai toccato un dito di Colombina, ma che covava dentro per lei un amore furibondo, preso da un eccesso di folle gelosia, con un colpo di grosso candeliere si sbarazza di Boemondo, e buona notte, perchè davvero, in quel momento, concorrendo al compimento del misfatto anche il naturale spegnimento della candela, Boemondo se ne va, un pó male, ma se ne va; le campane del castello e della vicina cattedrale annunziano che anche il re, prima che dai genovesi, è stato sconfitto dalla morte. Il popolo tumultua: vuol salutare il nuovo re. Arlecchino, favorito dal bujo, affida alle acque del sottostante mare il corpo inerte di quel mostruoso Boemondo. E Colombina? Almeno in quel momento non si sa più niente di lei! La folla dei sudditi irrompe nel castello: le viene annunziato, con il cerimoniale delle corti, che il re è morto. Le gole si preparano a gridare: viva il Re!, mentre si cerca di Boemondo; ma Arlecchino, che somiglia nel corpo e nei gesti al padrone che ha assassinato, ne veste gli abiti, si presenta, si offre, il popolo ha il suo nuovo sovrano, il dramma nella sua azione si chiude, e comincia l' arlecchinata filosofico-satirica! Il regno della nostra briosa maschera ha dei lati psicologici, nonostante l'intima sua natura bizzarra. Notate: Arlecchino non può regnare a suo modo perchè un uomo fatale, Tancredi, arbitro del regno, gli impedisce di compiere qualsiasi atto in favore dei proprî regnicoli. Il ricordo di quella confessione che ha dovuto fare alla regina cieca, che gli perdona tutto per amor del suo popolo, non lo abbandona. Colombina, che vede in lui l' assassino di colui che avrebbe dovuto essere il suo amante, cerca ogni mezzo per ucciderlo. Gisa gli vuol propinare un certo veleno, per togliergli il regno e per darsi al principe Ezzo. Chi gli resta? La libertà, l'aria, il mare... e Pantalone! Ebbene, egli torna ai suoi compagni, nel teatrino di corte, non più re ma Arlecchino, e coi compagni fugge a respirare, a vivere, lontano da tante miserie, da tanti intrighi, che disperdono, fugano gli splendori aurei di corte, che potrebbero rifulgere vividamente, se sulle loro sorti, a guarenzia dei diritti popolari, si spargesse una luce d'intelletto, una forte volontà altruistica, un coraggio leonino!

E, diciamolo pure, le idee di Rudolph Lothar, attraverso la nebulosa fiaba, non sono brutte, come il suo lavoro teatrale. E il perchè è semplice. Correndo e ricorrendo nel campo allegorico di *Arlecchino Re*, riccamente disseminato di visioni, pensieri e aforismi, spessissimo densi e saporiti, ma tutti convergenti in una palese inconcludenza di logica di fatto o di leggenda, noi troviamo molti punti di appoggio che ci conducono a quello, donde è partita l' idea informatrice del lavoro in esame, sempre però che il poeta abbia avuto in animo di sciogliere un inno, come io credo, all'imperialismo: somma di bene quando in esso si riassumono i diritti del popolo riflessi nella

vigile coscienza d'un capo. Ci guida in questo convincimento lo stato in cui troviamo il re morente, le narrazioni angosciose ed angosciate e i rimorsi della regina Geltrude, la scienza malefica di Tancredi, la cupidigia di Gisa, la svenevolezza di Ezzo, l'origine istessa e lo svolgimento del regno di Arlecchino: non vedete? Il re che muore stava per perdere il regno per imprevidenza; il suo legittimo successore lo avrebbe perduto per la sua dissolutezza e noncuranza; l'origine del regno di Arlecchino si fonda su di un assassinio ignorato, quindi prova che alla formazione d' un re la volontà popolare entra come i cavoli a merenda; il breve svolgimento del potere del buffone copre di ridicolo quel tale regno X, del quale esso s'impossessa così stranamente. Tutto questo non vi dice che il Lothar s' industria a dimostrare che, finchè sotto le Corone reali o imperiali non penetri un cervello pensante ed una volontà decisa, gli Stati eretti a monarchie corrono il pericolo di sfasciarsi? E non vi portano a far credere stringentemente così le parole che il poeta fa dire da Arlecchino a Pantalone, dopo la prova che ha fatto del famosissimo regno: " No, vecchio mio, non ho sbagliato la mia parte: non ho mancato una battuta. Movenze e parole sono adatte: mi manca però il lato artistico. Mi trovo di fronte ad una materia che non so padroneggiare, plasmare, formare. ANCHE IL REGNO È UN' ARTE; FORSE LA PIÙ POTENTE DI TUTTE. POICHÈ UN POPOLO È LA MATERIA GREGGIA DA CUI UN RE TRAE LA SUA IMMAGINE: CHI NON È ARTISTA IN QUESTO SENSO, CHI NON È UN CREATORE, QUEGLI NON DEVE PORTARE CORONA. ALTRIMENTI GLI ACCADE QUELLO CHE È ACCADUTO A ME: DIVENTA UNA PUPATTOLA, UN GIOCATTOLO, UN MANICHINO! " Che cosa vi deve dire di più il poeta per farvi leggere nel suo *Credo*, il credo in un imperialismo illuminato che significhi affermazione di vera sovranità popolare? Poteva, in questo caso, il Lothar, pensare niente di più modernamente razionale? La sua psicologia costituzionale poteva condurlo a concepire una sentenza più elevatamente densa nel suo platonismo arguto? Se non ho inteso o letto male, in tutta la stravagante *inazione* teatrale di *Arlecchino Re*, non v' è mai un punto, ma un punto che sintetizzi un processo analitico, in cui si parli di abolizioni di corone o di ribellioni alle sovranità coronate: la critica è fatta al loro simbolo ed al loro funzionamento: ecco l'assunto. E se questo contenuto morale non si agita nelle vene di *Arlecchino Re*, commedia o dramma che dir si voglia; e se la concezione poetica è nata come una bizzarria e senza scopo veruno, allora il lavoro di Lothar, accresciuto di buone note alla Offembach o alla Lecocq, può girare le scene teatrali del mondo come una operetta satirica.

Allegorie politiche di navi senza alberi ne troviamo in Orazio; di corti corrotte ne troviamo in Shakespeare; di visioni critiche penetranti oltre il conosciuto ne troviamo in Gōethe: limito a breve numero queste citazioni, per dire che il Lothar ha trovate le fonti del suo poema in alcuni di questi ricordi giganteschi. Dico, le fonti, ma riconosco che lungo il cammino dell'assimilazione la ricerca si è materiata di originalità, e nella sua inspirazione è penetrata con tutti i suoi fremiti la visione del momento.

L' estrinsecazione! Ecco l'errore enorme! Commedia satirica! Ma, illustre Lothar, Ella sa su quali basi di umanità poggi la commedia satirica, e dove sono queste basi nel suo *Arlecchino Re?* La sua coltura, la sua fantasia, si sono arrestate innanzi alla figurazione dei suoi personaggi. Certo, senza volerlo, proprio come accade nel dominio della scienza, in cui più cultori d' una materia possono, nella materia medesima sottoposta alla loro indagine, integrarsi o perdersi, Ella si è imbattuto in Orazio e ne ha preso con fortuna l'idea iniziale; quindi in Shakespeare, e si è perduto, deturpando i personaggi del colosso d'Inghilterra: facendo di Amleto, Arlecchino; di Polonio, Tancredi e Pantalone; di Ofelia, una parte di Colombina; e della regina madre, un po' di Geltrude e un po' di Gisa, e via, via, è precipitato di rovina in rovina, fino a perdersi in un abisso da cui, di fronte alla grande

arte, non si può uscire che morti! E, infine, avviticchiatosi a Göethe, ha parlato bene; ed io credo, perfettamente, che tutto il valor suo sia stato appunto nel parlare. Dramma filosofico! Ma, signor Lothar, e quali connotati di natura fremente, quale azione tragicamente fatale ha il suo lavoro, perchè si possa ammettere che sia un dramma filosofico? No, no! Niente di tutto questo. Io torno al mio dilemma: o inno all'imperialismo, inteso, come ho già detto, e in questo caso il lavoro è teatralmente mancato, pur restando forte nell'idea che lo ha ispirato; o bizzarria poetica senza scopo, e allora un po' di musica non le si adatterebbe male: anzi, con essa piacerebbe di più, e potrebbe forse meglio combattere una battaglia politica.

Io, naturalmente, pel rispetto che si deve ad un artista come Lothar, propendo pel primo caso; e penso che l'autore di *Desiderio* darà presto all'arte un lavoro dove la esistenza della logica non sia un mito, o dove la gaiezza della bizzarrìa non sia un rompicapo. Così non accadrà che le folle, ingannate, facciano di un poeta individualista un cantore inarticolato della collettività, e lo assoggettino alle proibizioni dei prefetti politici di questa beatissima Europa!

Il lavoro, messo in iscena con coscienza e recitato con zelo dalla compagnia Vitti, piacque, ma non calorosamente. Il Vitti, un giovane d'ingegno, recitò con cura il personaggio del protagonista, e meritò lode in più punti della sua interpretazione.

" Erostrato „ di Ludovico Fulda, al " Mercadante „ di Napoli

Erostrato. Questo dramma in versi di Ludovico Fulda, che il signor Casimiro Varese ha tradotto e, dai cinque dell' originale, ridotto in quattro atti, per le scene italiane, può essere considerato, artisticamente parlando, come opera rispettabile, più per la stima di cui gode meritamente chi l'ha concepita, che per l'evidente suo risultato teatrale. Che un artista si proponga di riabilitare un pazzo, un malvagio, o uno scemo incosciente della storia o della vita, è cosa consentita e della quale si hanno esempi nobili e forti: io ricordo quello recente, audacissimo, di Giovanni Bovio, felicemente superato, e per il quale il teatro ha ospitato un Giuda cittadino, mentre per secoli il mondo, e il teatro stesso, lo aveva ritenuto, come tuttora lo ritiene il pensiero cattolico, un volgare traditore: ma non si può, almeno secondo me, procedere alla costruzione di tanta opera generosa ed ardita, basando l'opera stessa sopra un arbitrio storico e allietandola di un intrighetto amoroso dei più inferiori e dei più plebei. È inutile il fingere e l'atteggiarsi a supremi indagatori di misteri estetici: noi latini c' inchiniamo alla possanza del pensiero nordico, incondizionatamente, ma a certa grazia primitiva, specialmente dell'arte tedesca, non possiamo adattarci: abbiamo vissuto ed imparato abbastanza, abbiamo alimentato il nostro spirito di pane d'arte discretamente squisito, per rimanere a bocca aperta, in segno d' ammirazione, dinanzi a neonati in difetto delle parti più vitali del corpo! Alcuni nostri esteti indicano l' opera del Fulda come degna dell'ammirazione del loro minuscolo e alquanto ingenuo areopago, e sia. Però, non si accorgono i verbosi specificatori di riposte sfumature e di rilievi aerei, che dagli stessi poeti che illustrano, sono presi in giro, e mentr' essi affermano che, nell'opera tale o nella tal' altra, è sciolto un inno alla Bellezza, quelli, atteggiando le labbra alla « me ne infischio », foggiano dei Prassitele alla Eudimione (quello della gran fabbrica di figlie e figli, non l' altro!) e degli Erostrati, più ridicoli di quanto già non li abbiano fatti la leggenda e la furberia di Diana, la quale, propizio il giusto Fato, si sottrae all' incendio colposo e reso così inutile, del povero megalomane, e corre a salutare l' avvento alla vita di un Alessandro il Macedone! E

il Fulda, sempre scherzando, nel proposito di riabilitare il livido ed impotente artista, gli fa il regalo di affidarlo alle cure di Clizia, che provvede, a sua volta, di cingergli la fronte di un certo alloro... non sempre fatto per simboleggiare una conquistata gloria!

Lo scherzo è crudele e, dopo tanto oblio caduto su di lui, Erostrato non credo se lo aspettasse!

E tutto uno scherzo è da considerarsi questo dramma poetico del Fulda, fatto per divertire un popolo, che si mostra ancor facile a trarre lo scopo di fare del buon sangue da una garbata quanto tenue satira, colorita con simboli tolti ai tempi più opposti dell'antichità.

Quanto alla rappresentazione italiana, svolta la sera del 9 marzo, per opera della compagnia Vitti-Raspantini, desidero ingannare me stesso ed illudermi che non sia avvenuta: la misericordia pei colpevoli non deve essere bandita dal mondo... proprio in certe pietose occasioni!

Gaspare di Martino

La "Contessa Clara" del M.° Arturo De Angelis al "Teatro Pavone" di Perugia.

Il libretto, tolto dal dramma della *Contessa Lara*, che tanto commosse il mondo letterario e giornalistico, non è troppo felice, ed è privo di situazioni nette e rapide, quali esigerebbe il carattere del soggetto. Ciò nonostante il m.° De Angelis, superando non poche difficoltà, ha saputo rivestire il libretto d'una musica facile e melodiosa, riboccante di passione e di sentimento. Si nota, è vero, una evidente imitazione del Puccini, ma questo non toglie che il giovane musicista non abbia saputo dare di frequente saggio di schietta originalità, di vena geniale e di non comuni attitudini al comporre.

L'opera ha due pezzi sinfonici di ottima fattura, specie il secondo che prelude il III quadro, il quale è, non v'è dubbio, un vero gioiello musicale, sia per la ricchezza de' motivi, sia per le elaborate istrumentazioni e per i coloriti orchestrali.

Pieno di languore il monologo di Clara, al primo atto, seguito dal duetto con Aldo, nel quale l'autore ha dato prova di ottima interpretazione degli affetti e di un felice intuito del cuore.

Bello e ori inale il coro, che sarebbe ancor più pregevole se fosse meno prolisso.

Il quartetto finale del secondo atto, colmato sempre d'applausi e seralmente bissato, è veramente mirabile, e come istrumentazione è il punto più saliente dell'opera.

Di buona fattura il duetto fra Clara ed Attilio, al III quadro, sebbene la musica sia troppo passionale per il quadro che ci si presenta; più gustato ed apprezzato è quello che subito segue fra Clara e Aldo: una pagina musicale su cui non mancano lampi di fantasia, dove le movenze sono trattate con felice intuito e con efficaci modulazioni.

In complesso, questo nuovo primo lavoro basta a far comprendere che il giovane m.° De Angelis (appena ventiduenne) ha evidenti attitudini alla composizione ed all'estro musicale, quindi assai può e deve attendersi da lui.

Come cronaca: parecchi *bis*, fra cui la sinfonia, la canzone del tenore, il coro ed il finale del secondo atto, il preludio del terzo. L'autore, sempre festeggiatissimo, è chiamato ogni sera reiteratamente ed insistentemente all'onore della ribalta.

Perugia 1.° marzo 1901.

Astorre Lupattelli

“Amore cieco„ di Salvatore Farina, al “Nazionale„ di Roma.

Salvatore Farina, non pago, a quanto pare, della bella, onesta, meritatissima fama di egregio romanziere, che gode in Italia e fuori d' Italia, ha voluto anch' egli tentare il teatro. È fatale : prima il Verga, il Capuana, il d' Annunzio, il Butti, ieri *Regina di Luanto*, oggi il Farina, domani chi sa q ale altro,... tutti quelli che hanno già conquistato l' alloro come nevellatori, si sentono attratti dal mondo della scena. Io, come ho scritto altre volte, non sono contrario per principio a questi novelli amori, anche se senili, di letterati già noti. Certo, però, bisogna pur riconoscere, che è molto raro si manifesti il drammaturgo di razza nello scrittore che ha passato gran parte della vita nel lavoro analitico della finzione del racconto. La difficoltà sorge più grave, poi, quando lo stesso scrittore, come nel caso del Farina, riduce a dramma un suo romanzo. L'indispensabile e dolorosa operazione dello sfrondamento, lascia sempre dietro di sè qualcosa d' incompleto nella struttura di tutto il lavoro, che non può restare inosservato. I tagli, a volte profondi e crudeli, annebbiano, rendono monchi gli stessi personaggi del dramma, e lasciano sorgere, malgrado l' abilità del chirurgo, i punti messi per ricucire le ferite.

Con questo non voglio dire che in *Amore cieco* questi difetti di origine si rivelino tutti. Anzi, mi è gradito riconoscere che il Farina ha in esso superato molti scogli con agilità giovanile, ed ha potuto conservare in parte, nella commedia, la delicatezza simpatica di quell' amore che si accende tra la pietà e la riconoscenza, e che è una delle attrattive più forti del romanzo.

Ma varie inevitabili inesperienze di tecnica il tipo del medico, il quale—curando il marito, tenta di sedurre la moglie, personaggio che vorrebbe esser comico, ma riesce invece sgradevole; la semplicità stessa dell'argomento, che sembra povertà ai lumi della ribalta—lasciano un po' freddo il pubblico e costituiscono, con tutti gli applausi che a Roma non sono giustamente mancati, un successo per *Amore cieco* indubbiamente inferiore a quello di *Amore bendato*.

Il quale *Amore cieco*, — e questo in parentesi —, non so perchè non abbia conservato il titolo del romanzo, che è più simpatico, eletto, e ricorda meglio quel biricchino di Cupido. Non sarà... ma quel mutamento di titolo mi fa sospettare un consiglio di palcoscenico, dal quale, fatte le debite eccezioni, escono alle volte certi consigli !...

Farei torto all' Emanuel se gli dicessi che l' esecuzione della sua compagnia, nella commedia del Farina, mi ha destato entusiasmo.

Luigi Grande

“ Bloc–notes „ parigino

— La cerimonia commemorativa, organizzata in onore di Verdi dalla Lega franco-italiana, ebbe luogo nel pomeriggio del 7 marzo nel grande anfiteatro della Sorbona. Presiedevano il Ministro dell'Istruzione pubblica, Leygues, e sua Eccellenza l'ambasciatore Tornielli. L'ampio locale era gremito e molte persone non poterono trovar posto. Il programma, non troppo felice, fu bene eseguito, se ne togli, di tratto in tratto, la deficienza degli esecutori e qualche *stecca* inopportuna che infiorò la marcia dell' *Aida* ed il brano dei *Due Foscari*. Il successo più grande lo ottennero le signore Ackté, Grandjean, Héglon e Flahault, dell'*Opéra*, nella *Preghiera alla Vergine* e il Dalmas nel *Credo* di *Otello*. L'ispido e candido Clovis Hugues riscosse un vero uragano d'applausi alla lettura ardente del suo *Hommage à Verdi*.

— Le riviste parigine, grandi e piccole, hanno dedicato dei magistrali articoli alla memoria del grande Estinto. Fra i tanti mi piace segnalare quello di Henri Quittard nella *Plume*, fondata dal povero Deschamps, il valoroso letterato morto tanto giovane, dopo aver reso tanti servigi alla letteratura ed all'arte.

Dell'articolo del Quittard non posso dispensarmi dal citare la chiusa, affinchè i nostri giovani maestri la leggano e la meditino:

« Maintenant que ce dernier des grands musiciens d'au delà des Alpes vient de disparaître, rien n'indique encore qu'il doive avoir bientôt un successeur digne de lui. Cet art italien, auquel Wagner a rendu maintes fois hommage, cet art italien qui produisit jadis tant de chefs-d'oeuvre pleins de richesse, de sublimité et d'inesprimable profondeur, et qui même en ses heures de pire décadence (car la décadence a commencé de bonne heure chez ces esprits trop heuresement doués, qui n'ont pas senti le prix de l'esport), a produit tant d'oeuvres délicieuses et charmantes, est-il destiné à disparaître pour un temps de la scène du monde? Il se pourrait, puisque les meilleurs des Italiens, ceux qui ont encore le souci de la dignité de l'art et qui sont peu curieux des succès faciles, puisque ceux là mêmes ne savent plus désormais garder leur originalité de race et qu'ils ont cessé de pratiquer des traditions nationales. Nulle part plus que là-bas, malgré quelques efforts isolés, sont ignorés ces admirables classiques du XVI et du XVII siècle italiens, qui devraient cependant y être la base de l'éducation musicale. Verdi, le grand Verdi lui-même, qui ne partageait point là-dessus l'indifférence et le mépris de ses compatriotes, aura souffert cruellement de n'avoir pas été nourri de bonne heure de cette forte discipline, et quels chefs-d'oeuvre il aurait pu produire si, dès sa jeunesse, il avait puisé là une solide culture et vraiment nationale! Il le sentait lui même, et ce regret mélancolique s'est fait jour plus d'une fois chez lui.

« Que vous êtes heureux, vous autres allemands écrivait-il en sa vieilles à Hans de Bulow, de pouvoir vous dire les fils de Jean-Sébastien Bach!

Mais nous? Nous aussi qui sommes les fils de Palestrina, nous avons eu jadis une grande école qui était bien la notre. Elle est aujourd'hui abâtardie et menace de disparaître.

Ah! si nous pouvions recommencer! »

La giovane scuola italiana — come lo scrive il Quittard — segue altri modelli, quelli di casa nostra, e dimentica Palestrina e tutti i grandi del secolo XVI e XVII. Ah! se potessimo ricominciare! augurava papà Verdi. Ai giovani di meditare l'augurio.

— Al teatro *Variétés* abbiamo avuto il *fiasco* dei *Médicis* di Enrico Lavedan. Il titolo del lavoro era bellissimo e promettente, la messa in scena magnifica, il nome dell'autore illustre... ed immortale. Malgrado tutta questa grazia del buon Dio, la *pièce* non ha resistito che una settimana. Dunque, passiamo.

— La stampa così detta ben pensante ha fatto una campagna tanto maligna al *Domaine* di Besnard, che già il direttore del Gymnase ci promette un nuovo lavoro. È così fatta la società nostra, che un ardito dramma di educazione civile non è ancora adatto per i suoi nervi e per le orecchie nostre.

— Il pubblico parigino, invece, va in deliquio ascoltando un qualsiasi *Aiglon* di un mediocre poeta come il Rostand — mi sia permesso di dire schiettamente la mia opinione, condivisa del resto da molti a Parigi —; e andrà in visibilio, fra qualche mese, al nuovo spettacolo che il poeta di *Cyrano* prepara per la *grrrrrande tragédienne* Sarah e per l'esilarante Coquelin. Il lavoro — la *réclame* dice già il capolavoro! — s'intitolerà *Théâtre*. In attesa del successo, Rostand bussa, a quel che pare, alle porte dell'Accademia. Vi bussarono tanti giganti dell'arte e rimasero fuori; può bussare anche lui... ed essere accolto festosamente.

— L'editore Stock s'è associato alla festa data in onore di Björnstjerne Björnson al *Nouveau-Théâtre* pubblicando una nuova ed accurata edizione del poderoso dramma: *Al di là delle forze*.

In un secondo volume lo stesso editore Stock pubblica due altri drammi del Björnson: *Il Re* ed *Il Giornalista*, finora sconosciuti in Francia e, credo, anche in Italia.

— *La Plume* pubblica *Voelund le Forgeron* del danese Holger Drachmann. La traduzione è stata fatta dalla signorina Borghila Arnesen ed Armando Point.

— Nella gran sala Erard, *rue du Mail*, la giovanetta Ada Sassòli, arpista di grido, ha dato un concerto davanti ad un pubblico elegante e conoscitore.

Non segnalo il fatto per far l'elogio della *virtuosa* suonatrice, che di elogio non ha bisogno alcuno, ma per rilevare come l'arte e gli artisti italiani continuano ad affermarsi nella Capitale di Francia. Gli è molto difficile farsi un nome a Parigi. L'Ada Sassòli non ha che quattordici anni e gode già fama grande e meritata.

— Faccio punto con una nota di statistica.

Il totale generale degl'incassi dei teatri parigini nel 1900 è di 45,765,234 franchi e 73 centesimi. Pei teatri dell'esposizione di 12,158,405 franchi ed 8 centesimi

In tutto 57,923,539 fr. 81.

L'esposizione del 1878 aveva dato un totale di 30,657,490 fr. e quella del 1889 un totale di 32,138,998 fr.

Conclusione: il successo della Mostra internazionale, testè terminata, è stato problematico.

Pietro Mazzini

Voci del Peristilio

— Giuseppe Giacosa consegnerà la sua nuova commedia entro l'imminente stagione teatrale di primavera alla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. È dunque riservato a Napoli, poichè in quel tempo detta compagnia si troverà ad agire al teatro *Sannazaro,* l'onore di emettere il primo giudizio sul nuovo lavoro del principe degli autori drammatici italiani in piena attività di produzione.

— Al *San Carlo* di Napoli, la stagione procede più o meno bene. Si è avuta un' edizione del *Barbiere di Siviglia,* poco fortunata. È imminente l'andata in iscena dell' *Iris*, nella quale opera canterà l' artista Fausta Labia, nuova per Napoli, della quale si dice bene. La direzione orchestrale di Leopoldo Mugnone, in tutti gli spettacoli, è sempre la migliore cosa della stagione. *Le Scarpette rosse*, del quale il pubblico cominciava ad averne abbastanza, ha ceduto il posto al popolare ballo *La fata delle bambole*, che, sebbene vecchio per Napoli, ha trovato ancora festose accoglienze, dovute anche ad una messa in iscena accurata da parte dell'impresa. La stagione andrà fino al 15 Aprile e, come ultimo spettacolo, si darà *Fedora* di Umberto Giordano, con la Pandolfini e de Lucia.

— Un grande successo d' ammirazione ha avuto a Napoli il violinista Kubelik. Egli ha dato tre concerti, due al *Politeama* ed uno al *San Carlo.* In quest' ultimo eseguì il *concerto* di Wienawski con accompagnamento di orchestra. Diresse magistralmente Leopoldo Mugnone. Nel programma figurava pure l'*ouverture* del *Thannauser*, che procurò al Mugnone una calorosa ovazione per la splendida esecuzione orchestrale. Si annunzia un ultimo concerto a *San Carlo* per la sera del 17.

— È annunziato, per la sera di venerdì 22 marzo, nella Sala Maddaloni, a Napoli, un concerto di quella eletta artista che è Virginia Ferni-Germani. Questa cantante, una delle migliori delle scene liriche italiane, è una finissima dicitrice di musica da camera. Essa viene da Nizza, dove ha entusiasmato quel pubblico, che le ha fatto grandi feste. Il programma è scelto con fine gusto d'arte. Sarà accompagnata a pianoforte dal maestro Umberto Mazzone.

— Il *Liceo musicale* di Napoli, al cui andamento artistico accudiscono i direttori maestri Ernesto Marciano e Sigismondo Cesi, ha commemorato Giuseppe Verdi con un concerto musicale nella propria sede. Il programma, i cui brani erano scelti accuratamente fra i migliori delle opere del maestro, ebbe una eccellente esecuzione e fu completato da un breve discorso pronunziato dal professore musicista Stefano Giarda.

— La signorina Filippone, una giovane pianista, ha dato, con felice successo, un concerto a Napoli, nella sala Maddaloni, il 3 marzo.

— Al *Costanzi* di Roma, il *Barbiere di Siviglia* ebbe nella prima rappresentazione un' esecuzione molto infelice. Nelle successive repliche il successo migliorò. La Barrientos, *Rosina*, fu molto ammirata per i suoi gorgheggi, ma censurata per i mutamenti che porta al testo musicale rossiniano, guastandone la linea e rimanendo poco fedele al colore ed al tempo.

— Alla *Casa di Goldoni* è piaciuta *La frustata*, nuova per l' Italia, di Hennequin e Duval.

— Leggiamo nella *Gazzetta musicale* di Milano: « Nei quattro giorni, nei quali fu ammesso il pubblico a visitare la criptà ove riposano i resti di Giuseppe e Giuseppina Verdi, nella *Casa dei musicisti*, si oltrepassò il numero di 40,000 persone ».

— Da Venezia ci scrive il nostro *Fortunio:* Al *Rossini*, nella prossima primavera vi sarà spettacolo d' opera con *Aida* e *Forza del Destino*. Gli interpreti saranno artisti di prim'ordine. La prima rappresentazione avrà luogo *sabato santo*.—Né *Toga rossa* di Brieux, nè *Illusione* di Amelia Rosselli incontrarono il favore del pubblico veneziano.—Dopo la stagione di quaresima, al *Goldoni* Andrea Maggi darà alcune rappresentazioni di *Cyrano di Bergerac*.— Al *Malibran*, la Compagnia Acconci-Soarez, ha dato il *Shakspeare* ed il *Mikado*. Quest' ultimo ebbe buonissimo successo e vi assisteva tutta l'aristocrazia veneziana, memore delle splendide serate passate l'anno scorso in Palazzo Albrizzi, ove si rappresentò la graziosa operetta dal fiore dell' aristocrazia stessa.

— Da Genova sono stati spediti a Milano, alla *Casa dei musicisti*, parecchi mobili appartenenti a Giuseppe Verdi, tra i quali il pianoforte su cui Verdi compose le sue immortali opere.

— La vecchia *Luisa Miller* trovò al *Balbo* di Torino accoglienze entusiastiche. È un' opera che potrebbe ancora apparire sulle scene moderne, con successo.

— *La strage degli innocenti*, il nuovo oratorio del Perosi, superò il successo del *Natale del Redentore*, al*Regio* di Torino.Furono bissati quattro pezzi.

— Pietro Mascagni, nella seconda quindicina di marzo, terrà una conferenza a Trento sul tema : *L' evoluzione dell'arte musicale nel secolo XIX*.

— Il 23 marzo si inaugurerà il *teatro Nuovo* di Bergamo con la *Sonnambula*, protagonista l'Aughet. Il primo maggio, poi, Gustavo Salvini incomincerà un breve corso di recite, con l' *Edipo Re*.

— Al *Piccinni* di Bari, l'*Otello* di Verdi ha avuto un trionfale successo. Ottima la direzione, affidata al maestro Vincenzo Lombardi.

— La banda musicale, diretta dal Maestro Parmeggiani, commemorò Giuseppe Verdi, con un concerto al *Sociale* di Biella. L'avv. Paolo Amosso pronunziò un discorso di occasione. L' introito della serata, che raggiunse le mille lire, fu destinato per l' erezione di un busto al grande Estinto.

— A Reggio Calabria si erano annunziate delle rappresentazioni di *Ugonotti, Arlesiana e Faust*, al *Comunale*, con buon complesso di artisti, impresario il Cavallaro. Ma tutto è svanito per opera di quell' amministrazione comunale, che ha creato delle difficoltà.

— Al *Massimo* di Palermo si è inaugurata la stagione, con l' *Otello* di Verdi. Esito discreto. In seguito è andata in iscena la *Lucia di Lamermoor*, con la Pinkert ed il tenore Anselmi. — Anche a Palermo, la compagnia diretta da Giuseppe Sichel dà un corso di rappresentazioni al *Bellini*.

— Il duca Visconti - Mondrone, presidente della società per l'impresa della *Scala* di Milano, ha scritto a quella Giunta Municipale offrendo di assumere per l'avvenire a suo conto e rischio la gestione del teatro della *Scala*.

— Sotto la direzione di Luigi Mancinelli venne eseguita a New-York la *Messa di Requiem* di Giuseppe Verdi.

— I signori aderenti all'abbonamento della nostra *Rivista* sono pregati, nel modo il più sollecito che loro sarà possibile, di voler inviare a questa **Amministrazione**, la quota fissata per l'abbonamento medesimo, che è anticipata, come con doverosa chiarezza è detto nella rubrica delle « **Condizioni** ». Contiamo sulla gentile puntualità dei nostri benevoli aderenti, e ringraziamo. Dirigere Cartolina-Vaglia al nostro **Ufficio**: *Vico Corrieri a Santa Brigida, N. 1:* **Napoli**.

— Avvisiamo quegli Editori che dànno luogo a pubblicazioni di opere teatrali, che ci occupiamo di esse, e con la dovuta larghezza, quando ci vengono inviate in esemplare doppio.

— Rivolgiamo pubblico e vivo reclamo al signor Direttore delle Poste, Ufficio di Napoli, perchè con più cura, da parte di chi ne ha il dovere, sia distribuita e recapitata la nostra *Rivista*. Non passa *spedizione* di essa, che non dia luogo a giusti lamenti da parte dei nostri abbonati: e questo oltre che nocivo, è doloroso, trattandosi specialmente di una pubblicazione che impone enormi sacrifizii di spesa, cominciando dalla stessa tassa postale, che sebbene ridotta dal conto corrente, ammonta sempre a cifre non lievi! Noi speriamo che questo nostro reclamo non resti inascoltato e che altri gravi inconvenienti non abbiano a verificarsi a danno nostro e dei nostri cooperatori; ma se dovessimo ancora patirne, leveremmo bene altrimenti la voce, tanto ci urge che sieno evitati disguidi e perdite alla nostra Amministrazione.

NUOVO IDEALE?

Mesi fa, un giovane che si prepara ad affrontare l'esperimento della scena mi diceva tristamente:

— Brancoliamo nel buio! Spunterà le stella del nuovo ideale per la drammatica? Per ora non l' annunzia neppure un lieve biancore all' orizzonte. E non parlo solamente di noi altri italiani. In Francia, in Germania, si trovano nello stessissimo caso. A qual santo votarci noi poveri giovani che tentiamo di muovere i primi passi?

Risposi:

— C' è un solo ideale da raggiungere in teatro: fare, prima di ogni cosa, opera d' arte drammatica.

Il giovane amico sorrise.

— La mia risposta — ripresi — vi sembra un po' sciocca; ma dovete convenire che la maggior parte di coloro che scrivono oggi pel teatro pensano a tutt' altro che a questo semplicissimo scopo. Fare opera d' arte drammatica, significa, chi lo ignora? creare caratteri, agitare passioni, annodare un'azione che desti interesse, commova o diverta, come richiede il soggetto; significa prendere dalla vita reale creature umane, metterle in conflitto, farle parlare nel modo con cui parlerebbero in identiche circostanze, cioè ognuna a modo suo, e farle agire logicamente, non con la logica astratta, ma con quella dei propri interessi, delle proprie passioni, che è cosa affatto diversa. Certamente queste creature debbono muoversi, agire, amare, soffrire, ridere o far ridere secondo il concetto dell' autore, ma non devono accorgersene. Quel concetto, togliendo in prestito dalla vita reale tutti gli elementi capaci d' incarnarlo, oltre a fonderli, a concentrarli, a modificarli e armonizzarli insieme — è suo diritto — deve nello

stesso tempo sprofondarsi, nascondersi, sparire dentro la viva forma di essi, perdere la sua natura di concetto; essenziale ed unica condizione perchè ne possa venir fuori l' opera d' arte.

Ebbene, oggi l' artista ha quasi vergogna di mostrarsi artista soltanto; ha messo superbia, si è lasciato lusingare dall'orgoglio di apparire o di essere qualche cosa di più: pensatore! Sembra che voglia scusarsi presso il pubblico se si rivolge a lui col mezzo di facoltà inferiori, con l' immaginazione o con la fantasia, che non sono precisamente la stessa cosa. Ha paura di venir preso per uomo leggero, occupato a foggiare belle fiabe per grandi: o pure teme che il pubblico non abbia sufficiente intelligenza per afferrare il senso che dovrebbe star nascosto sotto il famoso *velame*. Per ciò si confonde in chiose e schiarimenti. Non potendo darli direttamente, li mette in bocca ai suoi personaggi; e dimentica di farli agire, dimentica che essi dovrebbero essere creature indipendenti, occupate o preoccupate soltanto delle faccende loro, delle loro passioni, dei loro dolori, dei loro capricci, delle loro birbonate; e li riduce intollerabili discutitori, eterni sermoneggiatori; o, per lo meno, dà a vedere che egli li ha messi là per pretesto, come segni dimostrativi del suo concetto filosofico, sociale, politico, psicologico, patologico etc. etc. E se intanto non riescono a raggiungere la piena concretezza della creazione artistica, tanto peggio per loro!

Lo scrittore non dice e forse non pensa chiaramente: *Tanto peggio per loro*! Ma il modo di comportarsi davanti all'opera sua lo dimostra in maniera da non potersene dubitare.

Secondo alcuni, gli artisti non hanno colpa di questo stato di cose. Poeti, romanzieri, novellieri, drammaturghi non possono non risentire gli effetti delle influenze contemporanee. La riflessione filosofica, il positivismo scientifico pervadono talmente il pensiero moderno che la creazione pura e semplice non può più aver luogo; le due facoltà, da cui essa dev'essere prodotta, ormai non funzionano con la primitiva energia; si sono infiacchite, e minacciano già di atrofizzarsi. Poeti, romanzieri, novellieri, drammaturghi o cedono a questo invincibile impulso, o tentano di sottrarvisi dando un'importanza eccessiva e sproporzionata alla forma, allo stile. L'arcaismo in arte viene originato appunto dall' oscuro sgomento dell'artista che non

trova più modo di tenersi in equilibrio nel presente; e volendo rimanere artista, a ogni costo, si rivolge addietro, lusingandosi che la resurrezione delle antiche forme sia l' unico rimedio possibile per protrarre ancora un po' la minacciata esistenza dell'Arte.

Pannicelli caldi! — soggiungono.

Questo però è vero fino a un certo punto. Limitiamoci al teatro.

Poco fa — continuai rivolto al mio giovane amico — voi parlavate di un nuovo ideale per la drammatica presentito, atteso, invocato e che non si sa da che parte debba spuntare. Non vi siete accorto intanto che nel vostro pensiero c'è un equivoco. Nuovo ideale di che cosa? Di forma? Non si tenta certamente di snaturare il teatro. Non si vuole, spero, abolire il palcoscenico, i lumi della ribalta, la divisione di atti e di scene, il dialogo, l' azione; o rinunziare a tutte le conquiste tecniche che l' arte drammatica ha fatto, specialmente da cinquant' anni in qua. Non è stata inoperosa; si è sbarazzata dai molti convenzionalismi che tendevano a cristallizzarla; si può anzi dire che oggi, in fatto di convenzioni, essa mantenga soltanto quelle che formano la sua sostanziale natura.

Nuovo ideale di che cosa? Di concetto? Ma ciò non riguarda l' arte; riguarda la psicologia, la sociologia, la politica; riguarda i diversi problemi che interessano l' artista e possono spingerlo a preferire questo a quell' altro argomento per sostrato della sua opera. Al pubblico importa poco, o meglio, importa fino a un certo punto, il concetto che informa un lavoro teatrale, se questo concetto non si traduce in lotta di passioni, in urto di caratteri umani, in azione drammatica o comica che faccia sparire l' intenzione di discutere un problema, di fare propaganda, di sciogliere una tesi. Portategli pure sul palcoscenico le quistioni più intrigate, le più ardenti, le più strane, il pubblico non protesterà, non si ribellerà, se voi riuscirete a mettergliele sotto gli occhi incarnate in forme viventi. E il suo istinto artistico è tale, da preferire un lavoro vuoto di concetto e intinto di facile sentimentalismo, ma che arriva a simulare col lenocinio dell' abilità tecnica la vita, a un lavoro denso di pensiero, come suol dirsi, che però non giunga a dare neppure l' illusione di una apparenza di vita. Il pubblico ha ragione.

Nuovo ideale di che cosa?

— Di forma e di concetto insieme — rispose timidamente il giovane amico. — Sentiamo bisogno di ridare al teatro quella idealità, quella poesia di cui ha bisogno ogni forma letteraria. La drammatica è scesa troppo in basso; ha quasi dimenticato di appartenere alla letteratura e alla poesia; alla poesia sopra tutto. Se non possiamo ricondurla all' altezza della sua origine, a farne un'azione religiosa, di propiziazione intellettuale, di laude, o di preghiera, di esaltazione dionisiaca, vuol dire che è inutile tentare di vivificarla.

— Questo vi sembra nuovo ideale di forma e di concetto? E così date di frego a parecchie mila anni di storia dell' arte drammatica! Ma dal momento che vi compiacete dell'arbitrario, perchè *l' esaltazione dionisiaca* e non la improvvisazione della *Commedia dell' arte*? Si equivalgono. Tanto l'una quanto l' altra idealizzavano la vita con le maschere; erano, non vi paia eccessiva l' espressione, una specie di lirismo. Volete dunque tornare addietro? Servitevi pure, ma non parlate, per amor di Dio! di *nuovo ideale*! Solamente, in questo tornare addietro, il pubblico non vi seguirà. E quando dico pubblico non intendo quello delle platee, o per lo meno di certe platee; ma il grande e vero pubblico, lo Spirito umano, che ha già visto sorpassare quelle forme e, per parlare più esattamente, le ha sorpassate. Per Lui il *nuovo ideale drammatico* non può esser altro che il risultato completo, perfezionato e perfezionantesi dell'organismo della forma. Egli, lo Spirito umano, vi ha lavorato attorno parecchi secoli, e non ha sprecato il suo tempo. Ne ha formato prima l'ossatura e l'ultimo maestro da lui adoprato in questa bisogna si chiamava *Monsieur Scribe*; vi ha messo attorno nervi, tendini, carne e vi ha fatto scorrere il sangue, vi ha infuso insomma la vita con maestri che ultimamente si chiamavano Augier, Dumas, Becque e con altri minori, i quali hanno eliminato parecchie scorie, parecchie sbavature (se vi piace di immaginare l'opera d' arte drammatica come una bella statua fusa in bronzo) di cui quei maestri non avevano avuto tempo di sbarazzarla e di pulirla. Ora, dentro quest'organismo bello e vivo infondete pure tutti i concetti che più vi piacciono; è quistione secondaria; mettete tutte le modernità di sentimento di passione, di entusiasmi che più vi fa comodo; nessuno tro-

verà da ridire. Dateci insomma la commedia di oggi, il dramma di oggi, la tragedia di oggi; ma non commettete il delitto artistico di sformare l'organismo dell'opera drammatica; il sacrilegio anzi dovrei dire. Come? Vi affannate a ricercare una *messa in iscena* possibilmente esatta, minuziosamente realistica, e poi vi compiacete di foggiare creature che pensano, sentono e parlano in perfetta contradizione con quell'esattezza e quella minuziosità? A che scopo dunque tutte quelle cure esteriori, se la realtà spirituale dovrà mancare? *L'ideale nuovo?* Ma è attorno a voi, davanti a voi; è la vita che freme e si agita nei vostri contemporanei, si manifesta nei loro atti, nei loro gesti, nella loro voce, e che è tanto più poesia quanto è più realtà. Sappiatela cogliere sinceramente, schiettamente; c'è così grande e nuova materia di riso e di pianto, di ironia e di elevazione di cui i secoli passati non avevano idea! Se siamo impotenti a afferrarla e a fissarla nella forma, è un altro par di maniche; cessiamo di fantasticare puerilmente di *nuovi ideali,* e chiudiamo bottega! Debbo dirvi amico mio, a chi rassomigliamo in questo momento? Al cane della favola che si lascia scappare, come sapete, la carne dai denti, per chiappare il riflesso di essa, che egli vedeva nell'acqua. Voglio fare una profezia: Chi attuerà con un capolavoro il così detto nuovo ideale dell'arte drammatica sarà colui che saprà avere, in una volta, e l'abilità di mano di Monsieur Scribe, e la forza di concezione di caratteri dell'Augier, e la penetrazione concettosa del Dumas, e l'aspra crudezza del Becque, e quel qualcosa che tutti questi quattro non avevano ancora, cioè la impronta particolare della nuova originalità. E sarà moderno, modernissimo, anche perchè, neppure volendo, potrà essere altro. Come vedete, fare una profezia di questo genere è cosa molto facile... Probabilmente, al pari di quasi tutte le profezie, essa si avvererà... ma in un'altra maniera. Vorrei essere il vostro Simeone, e cantare davanti all'opera vostra il *Nunc dimittis...*

— Ora non capisco più se avete parlato seriamente o scherzando — m'interruppe il giovane amico.

— Seriamente, caro. E vorrei potervi dire come quel diavolo cantato dal Prati:

> Quando parlo di mia casa,
> figlio mio, non scherzo mai!

Luigi Capuana.

Il chiarissimo scultore Bistolfi, di Torino, sta lavorando attorno al busto che, tra qualche anno, sarà collocato nell'atrio del *Teatro Manzoni*, di Milano, in memoria di Luigi Bellotti-Bon. Questo ricordo dell'insigne direttore drammatico, si deve all'iniziativa di un ex-attore del teatro dialettale torinese, il signor Simone Pietro Governato. La quale iniziativa fu appoggiata dal giornale *Il Proscenio*, che aprì una sottoscrizione. Le adesioni non furono numerosissime, ma i nomi degli aderenti la resero importante. Claudio Leigheb, vi diede il maggiore impulso, perchè si fece anche promotore di una " *mattinata* ", allo stesso *teatro Manzoni*, nella quale ebbe cooperatrice valida, la compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. L'incasso ottenuto da questa recita, rese possibile l'esecuzione del busto, e così l'iniziativa del Governato, per i serii appoggi cui fu fatta oggetto, è entrata nell'ordine delle cose compiute. Sulla data della collocazione del busto, ancor nulla si

[illegible]

Il tuo
Luigi Bellotti Bon

[illegible]

è deciso. *Il Proscenio* ha proposto, che si fissi nel giorno 31 di gennaio 1903, tempo in cui si compirà il primo ventennio della tragica morte del Maestro. E, forse, così sarà fatto.

La data triste del suicidio del capocomico cospicuo, ci ha fatto volgere il pensiero alla lettera da lui scritta poche ore avanti che decidesse della propria esistenza! Questa lettera autografa, diamo oggi ai lettori della *Rivista Teatrale Italiana*, come documento interessantissimo della fine di un " capocomicato „ che non aveva avuto precedenti e non ha avuto seguito. Verrà il momento in cui, anche la vita di Bellotti-Bon, servirà agli studiosi dell' arte, per assodare quanto bene e quanto male al teatro abbia fatto Colui, il quale, malgrado tutto, si è imposto alla giustizia dei ricordi, come maestro insuperato nella direzione delle compagnie drammatiche di complesso!

La Rivista

I nemici del teatro di prosa in Italia

IL GRANDE ARTISTA

II.

Non più che dieci anni fa, pareva che il palcoscenico italiano si preparasse ad attuare delle riforme benefiche alle leggi sempre rinnovantisi dell'arte. Dall'un capo all'altro d'Italia si discuteva di abolizioni di *ruoli* nell'ordine delle compagnie militanti e si parlava di dare un onorato riposo al *Deus ex machina* della vita e dell'azione teatrale, sostituirvi un'essenza di complesso, e incamminarsi così verso il razionale trionfo della collettività nell' animazione della scena. Io credetti, allora, che tal movimento d' idee fosse il naturale risultato d'uno stato di cose voluto dalla maturità a cui sembravano essere giunte la moderna guida e la vitalità sensitiva dell'arte a teatro, e volli precisarne, per la piccolissima parte che mi fu consentita, la tendenza, provocando, con aria di scettico, delle dichiarazioni da chi moveva all'avanguardia con simpatica veste di pioniere. Del breve scambio di concetti che questa mia mossa provocò, terrò parola nel corso di questo articolo, in luogo e tempo opportuni. Al movimento d' idee concorse con efficacia la grande vittoria riportata dalla mirabile commedia di Marco Praga, *Le vergini*, rappresentata la prima volta al teatro *Manzoni* di Milano nell' autunno teatrale del 1889, per opera della compagnia di Virginia Marini. La discussione che ne derivò fu larga, utile, umana, bella, nobile! Essa aveva una base di realtà perchè moveva da un dato di fatto dei più cospicui, che rare volte l'arte si degna di offrire. *Le Vergini*, non erano soltanto giudicate per quello che erano a teatro, cioè: una magnifica commedia, ma per quello che significavano nel teatro, cioè: una vinta battaglia di arte razionale, viva, colorita, oggettiva; un saggio eloquente di quello che deve essere la produzione artistica destinata alla scena.

Noi siamo abituati a partecipare al movimento di idee che si agita attorno al teatro e, liberamente, ne diciamo di tutte le sorte e di tutti

i colori per confondere sempre più e sempre meglio il vero tema che dovrebbe condurci alle conclusioni inerenti alla specie organica del teatro di prosa. La critica non si propone, da qualche lustro a questa parte, che di magnificare o vilipendere, guidata da una soggettività morbosa, letale, il lavoro preso ad esaminare sotto la scorta, non già di quello che esso rappresenti, ma per quello che con cenni espositivi si viene indicando, da chi ne ha interesse, che debba rappresentare. Ne risulta ciò che oggi in maniera inquietante si verifica: una sequela di programmi d'arte inutili, che sembrano essere dettati dalla necessità del momento, mentre non sono che l'espressione più dolorosamente precisa dell'incertezza in cui vivono i nuovi produttori di lavori scenici, e l'affermazione più palese della loro impotenza nell'affrontare l'eterna legge che regola la vita del teatro. I dibattiti provocati dalla nascita del capolavoro praghiano partivano da un glorioso fatto compiuto, quindi non si trattava di esposizioni di teorie intorno a ciò che deve essere la scena di prosa, bensì trattavasi di esaminare la portata di ciò che si era manifestato nel teatro, e poichè il prodotto mostrava le sue salde radici di forza, la critica ne studiò le fasi, e fu concorde nell'ammettere che con la sua apparizione, una via era stata aperta alla scena di prosa italiana, che poteva essere fecondata a tutto nostro vantaggio, non già con le solite imitazioni, ma con la fecondazione del primo benefico germe. E la via aperta, circa dodici anni or sono, alle nostre scene, era da ritenersi semplicemenfe un ritorno a quella buona che conduce alla conquista della ragione nella finalità del teatro. La lotta per l'esistenza, sotto i suoi molteplici aspetti, allontana i nostri produttori da quel buon cammino. Essi, nella loro maggioranza, più che guardare in faccia alla vita e trarne l'ispirazione, l'osservazione e quanti altri elementi occorrono alla creazione delle loro opere, fissano lo sguardo in faccia a colui o a colei cui sognano di affidare il prodotto del proprio lavoro. Questa affermazione sembrerà arbitraria, ma oserei dire che essa riflette una verità d'indole pressochè generale.

Dall'incubo di cercare prima l'interprete e poi creare il dramma, si salvano ben pochi scrittori ai giorni nostri. Si ha così una produzione nata morta, poichè, quando al lavoro designato per il tale o per la tale artista manca, per le mille accidentalità che sogliono verificarsi sui palcoscenici italiani, l'uno o l'altra, è come se ad esso mancasse addirittura la vita! Storicamente è dimostrato che i capolavori del teatro sono nati quando chi li ha creati non ha avuto presente altra mira oltre quella di rendere servigio all'arte, poco curando l'immediatezza del successo. È pure storicamente dimostrato che gli artisti i quali si sono sollevati dalla linea normale della forza artistica, hanno sempre

esercitato un fascino sulla fantasia degli scrittori, ma la produzione derivata da questo accoppiamento di simpatia, se qualche volta ha dato un risultato non disperso dal tempo, mai ha ottenuto la consacrazione completa della sua vitalità, in rapporto ai supremi canoni dell'arte.

Il decennio è trascorso, ma quale affermazione di progresso abbiamo registrato a vantaggio del teatro nostro? Le discussioni ribelli, lasciando qualche lieve traccia di sè, non certo infeconda, sono rientrate nel loro gran regno dell' inerzia. Gli andazzi negativi su i nostri palcoscenici continuano nella loro corsa precipitosa. Erano, dunque, le solite chiacchiere quelle che allora ebbero un momento di voga? Pare di sì, e cerchiamo di dirne in breve ed alla meglio le ragioni.

È possibile che nel teatro di prosa italiano vi sieno artisti ai quali sorrida unicamente, come scopo primo della loro esistenza, la ragione dell' arte!

Non è male considerare le cose con animo disposto all'ottimismo. Ma le apparenze, i moltissimi fatti, pare che contrastino con tale possibilità. Le forze artistiche a teatro, con armonico cammino, danno spesso segno di buona vitalità. Più il movimento si avvia a preparare un saggio di energia collettiva, più il risultato si afferma rispettabile ed utile. L'avvenire pare ci dia il conforto di un' arte di complesso. Per ottenere questo benefizio occorre desiderare che la pianta dei grandi artisti, così come si produce oggi, non dia più frutti! Noi, gente progredita, non possiamo concepire un' arte che non sia decorosamente curata, sotto ogni suo aspetto. E questa cura non può prendersela se non un gruppo di elementi rispettabili, coscienti, animati da nobili scopi, pronti a sacrificare la falsa vanità individuale al trionfo della vera luce dell' arte. Ineluttabilmente, l' opera d'arte deve primeggiare nel risultato teatrale, al quale ciascuno attore deve concorrere con una parte di sè. Soltanto così è possibile ideare la funzione regolare ed alta della scena di prosa.

Invece, quale ufficio esercita, nel campo teatrale, il grande artista? Mentre aggioga al suo carro ogni attenzione di pubblico; mentre assorbe ogni nuova esplicazione di forza, che dovrebbe derivare dalle altre energie concorrenti alla integrità della rappresentazione; mentre ogni altro elemento di vita artistica è sottoposto al suo imperio, a volte potenziale ed a volte capriccioso, allontana l'arte dalla sua finalità pura, perchè dal prisma di essa, una sola faccia dà fiumi di luce, mentre tutte le altre ne restano prive, e si ha così l'immagine esatta di un sole che non illumina il mondo, ma si limita a brillare soltanto nella proporzione sferica della sua esistenza. E l'arte è fatta di proporzio-

nali armonie, e la verità non ha un solo aspetto. Certo, dall'ordine reale delle cose, non si può escludere l'influenza che esercita nel teatro il grande artista; ma, in tema d'arte, se ne potrebbe regolare la missione. Noi assistiamo dalla platea attoniti ai godimenti che ci procura un grande artista, e l'entusiasmo che esso ci desta, distrae la nostra attenzione dal ravvisare la realtà delle cose dalle quali siamo circondati in quel momento. Per esempio, assistendo alla rappresentazione di un capolavoro di Shakespeare, che alcuni dei nostri grandi attori hanno avuto l'indulgente compiacenza di ridurre secondo le proprie intenzioni e di adattare al numero degli attori delle rispettive loro compagnie, abbiamo tenuto sempre presente a quali ridicole proporzioni sono state assoggettate le altre parti della tragedia? Io non ricordo.

E la disattenzione ha condotto a considerare come sia stato precipuo cómpito del meraviglioso scrittore, di creare attorno a una gigantesca figura tante altre di nessuna importanza, e di servirsi di questo espediente in tutto l'ampio svolgimento della colossale opera sua. Nessun cattivo servizio più odioso potevano rendere all'immortale britanno certi grandi interpreti di tanta complessa opera! E l'uso è diventato così comune, che se domani un giovine attore, di mediocre fama, recitasse *Amleto*, e si circondasse di attori di merito riconosciuto per la interpretazione degli altri personaggi della tragedia, si griderebbe dalla critica forse prima, e dal pubblico certamente poi, allo scandalo, perchè si argomenterebbe che non era necessario che attori insigni sostenessero parti secondarie, e che l'attore discreto si assumesse quella del protagonista. E la bestemmia sarebbe pronunziata, ma la causa si troverebbe nella meccanica abitudine creata attorno al modo di rappresentare e di ascoltare a teatro i capolavori interpretati ad uso esclusivo della glorificazione di un grande artista. Il male però non è tutto qui: è, bensì, maggiore nel teatro dei nostri giorni. Al grande artista è concesso la composizione di complessi artistici deformi; è concesso di imporre all'attenzione della critica e del pubblico quella qualunque mediocrità, specialmente se è parte dell'elenco delle attrici, cui accorda la propria protezione; è concesso ogni sorta di arbitrario adattamento dell'arte alle sue facoltà, alle sue tendenze, ai suoi errori. E l'effetto di tutto ciò non risulta come dovrebbe, ma è tollerato dagli intelligenti, subìto dalla folla e, mentre il privilegiato circonda la sua porsona di onori e riempie la sua cassa di tesori, il teatro riceve nuovi colpi, e si avvia sempre più inconsideratamente verso la sua rovina. In Italia non abbiamo soltanto dei grandi artisti, ma disgraziatamente per noi, abbiamo anche delle parodie di grandi artisti! E

se i primi attraverso il male che fanno, procurano qualche ora di vero godimento, gli altri ammorbano della loro imbecillità ancora più il palcoscenico e non procurano che delle irritazioni di nervi! Accanto alle poche buone energie, che con certa compostezza si vanno sviluppando tra noi, e che lasciano un certo diritto a sperare un miglioramento in un prossimo avvenire, troviamo una quantità di disgraziati presi dalla manìa della celebrità individualista. E poichè la funzione degli affari teatrali nel nostro paese, nella sua quasi totalità, è estrinsecata in maniera turpe, qualunque sciocco che voglia arricchire, del proprio nome ed in caratteri cubitali rossi, un cartellone teatrale, non deve averne che la voglia, e il fatto si compie. Ma di costoro non è ora il caso di occuparsi, nè credo sia utile occuparsi mai, perchè sono da considerare quali esseri estranei all' arte. Torniamo, quindi, al nostro assunto principale.

Nell' antico come nel nuovo teatro, salvo casi rari, la funzione che esercita il grande artista è arbitraria. Il teatro potrebbe farne senza, nell' intento di contare sopra un maggior numero di artisti valorosi per non venir meno al suo scopo, che è tutto nel trionfo di un' arte di insieme.

La produzione teatrale, senza l' incubo del grande artista, o senza l' ambizione nello scrittore di averlo ad interprete, avrebbe il carattere che le è necessario e che si fonda principalmente sulla serena oggettività della sua concezione. Potrei citare molti esempi di lavori nostri scritti per il tale o il tale altro artista, che, dopo aver sostenuta la prova vittoriosa della scena, sono stati messi da parte, condannati ad un immeritato oblìo, solo perchè il grande artista, che ne aveva inspirata la creazione, non ha più creduto di onorarli della sua protezione. Ripeto, questa produzione, tagliata, come un abito qualunque, per la persona imperante su i destini dell' arte, ha dei vizî organici pei quali non è destinata a lunga vita, ma anche quella che, nonostante un tal difetto, ha resistito alla rappresentazione, è rimasta all' arbitrio del suo sommo interprete, che, con voluttà neroniana, ne ha voluto prima trarre il succo, e poi ha deciso condannarla al silenzio. E si aggiunga che i nostri grandi artisti impongono la così detta esclusività, per la quale un lavoro drammatico, scritto per uno di essi, non trova, in caso di abbandono, ospitalità presso nessun altro. Quindi, sciupío di forze da parte dello scrittore, spesso così punito della sua mal repressa ambizione, e trionfo dell' arbitrio da parte del grande artista. Questi particolari io li curo perchè ho avuto campo di constatarne molti. Non si creda perciò che m' indugi attorno a cose di un interesse secondario. Essi sono fatti per accennare in qualche modo alle vie seguite

dai nostri maggiori artisti ed al maleficio che questi, non sempre in buona fede, esercitano sull' arte, pur restando, per la maggioranza del pubblico, il decoro più alto dell'arte stessa. La conclusione che si trae è amara. Un paese civile, per il godimento supremo che quattro o cinque grandi artisti procurano ai suoi cultori ed amatori d' arte, deve tacere dell' opera negativa che essi compiono a danno di uno dei suoi più importanti organismi: il teatro.

Non vogliamo essere ingrati verso la Natura se ci elargisce dei magnifici doni, mettendo al mondo artisti grandi o addirittura dei genî d' arte. No, Iddio ci protegga nel farci rendere evidente il pensiero che ci muove a constatare e rivelare delle brutture, alle quali sono estranee così la Natura come l' Arte! Il problema, cui rivolgiamo le nostre cure di studio, mette capo a fatti puramente e semplicemente materiali. Oh, vorrei vedere chi ardirebbe ribellarsi al Supremo Creatore d' uomini e di cose, se domani si degnasse di farci imbattere in una compagnia drammatica composta da venti o trenta celebrità autentiche! E se un disgraziato di tal sorta esistesse, non uno, ma venti manicomî occorrerebbe aprirgli per la salvezza della sua povera ragione! I fatti materiali sono questi: il grande artista, tra noi (e mi smentisca chi può!), non muove al suo lavoro con un programma d' arte: egli, secondo lui, ne traccia un altro ben più importante, ed è di cifre! Noi stessi ci facciamo trasportare spesso dalle correnti ottimiste e ci facciamo paladini di tentativi che crediamo nobili, perché, stando ai termini con i quali ci vengono esposti, li appoggiamo, perchè crediamo che sieno dettati da insospettabile sincerità. Il tempo ci fa accorgere che ancora un inganno è stato teso alla nostra buona fede, e così come abbiamo approvato con riserva, dolorosamente ci troviamo costretti a dire tutte le magagne che la fallita prova conteneva. Sono stato, e resto, uno dei pochi critici che hanno accolto con vero entusiasmo il tentativo novelliano della *Casa di Goldoni* (1). Chi muove a imprese audaci non può contare sopra una vittoria sicura. Si perda o si vinca, un solo dovere si contrae col mondo: il mantenimento del programma tracciato! Ermete Novelli sta mantenendo il suo? Il mio vecchio ed illustre amico, a tale proposito, giorni sono, mi scriveva: " Sai, caro Gaspare, nonostante i maligni, il chiodo è piantato ". Me ne rallegro per la parte materiale, ma quale svolgimento sta avendo il programma della compagnia per la *Casa di Goldoni*? La sua risorsa maggiore è stata trovata con la rappresentazione di un repertorio di *pochades*. Ma questo programma è stato

(1) « *Il Proscenio* » a. VII, n. 6-7 (21 febbraio 1899).

svolto, come nessuno ha sognato mai, da Ermete Novelli, fin dal 1885, cominciando, se mal non ricordo, da un teatro di Padova. Ma dopo quindici o sedici anni, dopo le nobili affermazioni d' arte eletta e la consacrazione di Parigi, era necessario andare a Roma e in nome di Goldoni, rendere un nuovo servizio alle *pochades*, che sono in fin di vita presso tutti gli altri pubblici d' Italia? Ma una piccola infrazione al programma è stata fatta per provvedere a certi urgenti bisogni di cassetta. Non giustifica nulla questo, ma rivela due verità ed impone che si studî quali delle due sia la *vera*: o la *Casa di Goldoni* è stata fondata male, o Roma non è progredita ancora al punto da rendere possibile tra le sue mura lo svolgimento d' una iniziativa d' arte insolita. Nel primo caso, il più probabile, la colpa è, dico così, d'indole privata, e bisogna scontarne a proprie spese la pena; nel secondo, trattandosi della Capitale, si confesserebbe lo stato barbaro spirituale al quale è ancor soggetto il pubblico italiano in fatto d' arte a teatro, e carità di patria imporrebbe che si compisse l' opera con i principî con cui si è iniziata, almeno per un periodo di tempo, sia pur breve, salvo a non rinnovare il patto della continuazione. È lecito cadere per un' idea, non è consentito servirsene per snaturarla. Ermete Novelli, che è un grande e vero artista, con dolore certo del suo cuore, sarà ricorso alle *Frustate* e ad altre produzioni del genere, non ne dubito. Ma doveva resistere, non pel suo presente, ma per l' avvenire del suo nome!

Io, che conosco un poco addentro le cose del teatro, ammetto perfino che a lui sieno state fatte delle pressioni da altri interessati nell'azienda goldoniana, per arrecare offesa al programma iniziale, e solleticare con *pochades* piccanti la morbosa curiosità d'un certo pubblico, ma chi lo giustificherà innanzi al decoro supremo, sereno ed imparziale del giudizio dell'arte? L'impresa da lui tentata, lo abbiamo riconosciuto e proclamato in tempi non sospetti, era di proporzioni gigantesche: occorreva, dunque, e in senso pessimistico, prepararsi ad affrontarne tutti gli eventi! Su questo intrattenemmo, molto prima che alla vigilia dell' inaugurazione della sorridente buona opera, il bene animato suo iniziatore, e ci fu risposto, che la preparazione era delle più salde, e che tutto sarebbe potuto accadere, e non mai ch' egli fosse venuto meno al suo programma, reso noto in moltissime sue parti. Quella ignota, forse, doveva serbarci la sorpresa di farci constatare ciò che si è verificato al *Valle* di Roma, con l'ospitalità signorile che si è voluto accordare agli ultimi aneliti della *pochade?* Oh, Novelli, tu pure? Tu pure, in questi momenti, dovevi scendere in lizza per autorizzare gli imbecilli e gli speculatori, a proclamare che in Italia le iniziative

d'arte a teatro, non sono possibili, perchè il pubblico non le incoraggia; che in Italia, in fatto di scena di prosa, non è riservato il trionfo che al mestiere il più sozzo? Tu non ti sei avveduto ch' eri troppo grande artista, e troppo direttamente interessato, per trovarti nella invidiabile condizione di poter attuare, con programma rigoroso, il sogno di dare a Goldoni, in Roma, una casa di stabile glorificazione. I volenterosi che ti hanno circondato e che ti circondano, pur cooperandoti con amore, con zelo intelligente, sono stati e sono sopraffatti dall'impronta tua, e la compagnia che tu volevi, con pensiero generoso ed altamente civile, dedicare, nei suoi risultati d'arte, al padre della commedia italiana, è rimasta tua più che mai, e tua rimarrà sempre, finchè il tuo potere di attore geniale si svolgerà sopra di essa. Vedi: in un sol caso tu potrai riuscire propizio ad una compagnia di complesso, la sola alla quale sia riservato il diritto della stabilità; nel caso, cioè, in cui ne assumessi la sola direzione, e riservassi alla tua gloria di attore poche apparizioni sul palcoscenico per recitarvi! In una Italia teatrale, come la nostra, questo non è neppure da considerarsi materia da sogno, ma, *a priori*, è da ritenersi il prodotto di uno squilibrio di mente! Dunque, Ermete Novelli, in vista di tutte queste ragioni, per una metà naturali e per l'altra derivate da una condizione pietosa ed insostenibile di cose, fatta alla scena nel nostro bel paese, nonostante tutto il valor suo e tutta la sua buona volontà di fare del bene, è dall'arte guardato come un nemico del teatro di prosa!

E l'affermazione non sembri cervellotica: i nostri grandi artisti perdono spesso di vista i doveri che vengono loro tracciati dalla via che conduce alla buona ed oggettiva funzione del teatro. Giuseppe Verdi, della cui serenità nessuno potrà mai dubitare, affermava che l'arte shakespeariana non richiede singoli interpreti colossi, ma impone una valorosa, compatta, vigile, disinteressata falange di artisti, disposta allo studio collettivo di un capolavoro. A teatro non si otterrà mai un risultato d'arte degno di ammirazione e di considerazione, finchè le preparazioni non saranno compiute in base ad una logica nuova. L'affermazione del grande maestro, estesa alle fasi minori del problema che stiamo studiando, ci indica nel modo più eloquente, che, a giudizio dei più grandi e dei meno interessati competenti dell'arte, una rappresentazione teatrale non si potrà avere perfetta, se al suo risultato artistico non concorrono tutte le parti di cui si compone il complesso organismo della scena. E se giudizii autorevoli mancassero, non basterebbe forse l'indicazione costante che fa il vero gusto delle cose di teatro?

Ma ciò che sembra un disegno inattuabile, e che potrebbe maturarsi, se a noi italiani sorridesse l'idea di un'arte nazionale garentita

dallo Stato, diventa di impossibile attuazione, perchè vi si oppongono i più disparati e personali interessi. I nostri attori in generale, e i grandi artisti in particolare, sono miniere di vedute individuali. Se ne trovate due che possano intendersi sulla medesima cosa, potete gridare che è avvenuto un miracolo! Chi non ricorda il tentativo della Compagnia Nazionale? Fu facile riunire le forze più vive e geniali dell'arte, ma fu possibile forse di armonizzarle? Alle prove pareva di assistere ad un convegno di sovrani che rappresentassero nazioni diverse e parlassero opposti linguaggi. Le discussioni più facili ad accendersi non erano di arte, ma di diritti che ciascuno scritturato vantava per patto di scrittura. Le esecuzioni, cui davano luogo, erano indegne di una così eletta accolta di artisti, e il loro difetto stava tutto nelle disarmonie con le quali si sviluppavano; disarmonie che traevano la loro origine dalla mancanza dello studio d'insieme, cioè dalla ragione fondamentale dalla quale si attingono gli elementi di coesione, di colorito, e di vivezza. Paolo Ferrari si scalmanava inutilmente, gli amministratori della grande azienda piangevano invano sulla compagnia che puzzava di cadavere a mille miglia, l'anarchia cresceva, si allargava, si imponeva, e l'unico rimedio fu escogitato nel momento in cui si pensò di abolirla. Questo ricordo basterebbe a dimostrare lucidamente la fondatezza delle nostre osservazioni e la convergenza nel buon dato dimostrativo delle nostre argomentazioni. E, mentre la Compagnia Nazionale si scioglieva, perchè retta da più celebrità riunite insieme nell'apparenza e divise spiritualmente nella sostanza, un'altra compagnia, ben più modesta, quella di Giuseppe Pietriboni, girava l'Italia, entusiasmando i pubblici coi saggi di una recitazione di complesso, fusa e viva, alla quale concorreva l'arte di attori rispettabili, ma non ròsi dal bacillo della celebrità.

Per le varie indicazioni fatteci dal teatro, conviene ritenere che i grandi artisti, presi e considerati separatamente, possono anche essere consacrati alla gloria dell'arte italiana, ma rispetto all'organizzazione di un vero teatro, curato ugualmente in tutte le sue particolarità, essi appaiono veri elementi negativi.

Ho detto, cominciando questo articolo, che mi sarei intrattenuto attorno alle discussioni provocate, or fa un decennio, dalla cosiddetta abolizione dei *ruoli* in difesa dell'arte d'insieme, ed eccomi giunto al momento adeguato. Il *ruolo*, a teatro, è una designazione di grado e di qualità dell'attore. A differenza di quello burocratico, che, per lo meno, ha dei movimenti ascensionali, esso è schiavo d'una inamovibilità che, secondo le idee nuove, frutto di buona esperienza, inceppa

ed arresta ogni sviluppo razionale di arte. Al *ruolo* non si giunge, ci si cade e spesso resta... male!

Si ritiene che sia una guida, e può anche darsi; ma se si credesse che serve a misurare la proporzione degli interessi materiali, non si recherebbe offesa a nulla ed a nessuno. Abolire il *ruolo*, sostituendo ad esso un altro modo per tutelare le ragioni di compenso nella classe degli artisti, è come restituire alle funzioni teatrali la libertà di cui hanno bisogno per essere degne del loro destino. Nel 1892, Ermete Zacconi e Libero Pilotto, associandosi in una impresa d'arte, iniziarono la campagna contro i *ruoli*, eccitando dibattiti calorosi, dispute altisonanti; provocando sentenze bizzarre. Ebbi il piacere di trovarmi tra i primi giornalisti che si occuparono del programma audace della nuova compagnia, il cui elenco conteneva i nomi degli artisti disposti per ordine alfabetico. Non dovetti essere buon lettore di quello che a me parve un ardito disegno, perchè in risposta al mio articolo, in cui esaminavo ed illustravo le idee dei due egregi soci, Libero Pilotto mi diresse la lettera (1) che qui mi piace di ricordare:

Carissimo Signor Di Martino,

« Ella è il primo dei Pubblicisti Italiani che, annunciando la formazione della nostra compagnia, discute largamente e seriamente i nostri propositi. — Zacconi ed io le dobbiamo sincera gratitudine e La ringraziamo di gran cuore, ma appunto perchè Ella è il primo a parlare pubblicamente del nostro programma, deve consentirci che nel più sommesso modo, noi le rispondiamo pubblicamente, a fine di precisare *matematicamente*, fin d'ora, i termini della responsabilità che ci assumiamo al cospetto dell'Arte, della Critica e del Pubblico, e onde chiarire alcune cose, che, nel modo da Lei seguito esponendole, potrebbero quella responsabilità aumentare, in grado per noi insopportabile.

« Di ciò che abbiamo fatto e faremo, Ermete Zacconi ed io, vogliamo sempre rispondere con piena coscienza, ora e in avvenire.... ma non ci devono essere nè malintesi, nè equivoci. — Togliamoli dunque, sino da adesso, e Lei, buono e cortese, ci offra la maniera di eliminarli, caro Di Martino, accordandoci ospitalità nel *Faust*. Sará un titolo nuovo alla riconoscenza che già dobbiamo a Lei e al buon Lambertini.

« Vede?! — Zacconi ed io, siamo dei rivoluzionari tiepidissimi .... rivoluzionari con un buon po' di coda... o meglio ancora... convinti che, in arte come in politica, le rivoluzioni somigliano spesso ai salti fatti nel buio..., siamo piuttosto degli *evoluzionisti*.

« Oh!... quanto all'evoluzione, noi vi apparteniamo sino al radicalismo...

(1) « *Il Piccolo Faust* » a. XVIII, n. 33 (11 agosto 1892).

sino alla rabbia... se si può dire. — E da buoni evoluzionisti non intendiamo già di abolire *completamente e d'un sol colpo* i così detti ruoli.

« Anzitutto noi pensiamo che codesto sarebbe appunto un salto nel buio e che tentandolo, nel momento attuale, sarebbe un precorrere i tempi.— Certe riforme non si ottengono di punto in bianco, ma gradatamente e per ordine.

« Noi quindi, caro Di Martino, ci accontenteremo di fare i primi gradini che a quella riforma conducono... felici se, rompendo le viete tradizioni che verso quella meta hanno sempre impedito d'avanzare, su quei primi gradini sapremo tenerci ritti, prender lena per farne degli altri, e salirli, uno ad uno, quanti sono.

« Niente abolizione totale dei ruoli dunque. — Per seguire passo a passo il movimento odierno della letteratura drammatica, noi siamo convinti che basti, per ora, togliere ai così detti ruoli, **ogni immobilità ed ogni assolutismo....** e questo abbiamo avuto di mira nella formazione della nostra compagnia, e di questo ci siamo assicurati mediante regolari contratti con oltre a trenta tra attrici ed attori, scelti fra quanto v' ha di migliore e di più promettente, nell'arte militante.

« Togliere le immobilità e gli assolutismi ai ruoli, o vale a dire... sottomettere ad ogni esigenza, in ogni caso, tutta una compagine d'artisti, al criterio e alla volontà del Direttore... non è ancora esattamente quello che si chiama l'abolizione completa del ruolo... ma è qualche cosa di simile, e il resultato, ottenuto a furia di pazienti insistenze, di buone maniere, di persuasioni, di dibattiti lunghissimi, di curiosissime polemiche, d'improbe fatiche, (poichè data l'educazione attuale dell'attore in genere, le idee da noi bandite, sono ancora per molti, vere e proprie apostasie) il resultato ottenuto, ripetiamo, darà senza dubbio, buoni frutti all' arte prima, e quindi al Pubblico e all'artista.

« E nemmeno abolire completamente la *farsa* (3) intendiamo Zacconi ed io, carissimo Di Martino. — Ci serviremo delle migliori e meno sciocche intanto, poi mano a mano andremo sostituendovi qualche cosa di più geniale e proprio, di meno inconseguente e balordo, e i nostri Pubblici non se l'avranno a male, scommetto, se in luogo della: *Sposa e la cavalla* o della *Strega bianca e la strega nera*, uno dei nostri attori comici, reciterà loro, a mo' d' esempio: il *Bacio* di Banville.

« Quanto poi alla furberia ch' Ella, mio buon Di Martino, appioppa più specialmente a me... e cioè all'accusa ch' Ella mi muove di valermi della circostanza, per caso speciale, favorevole al mio concetto, e di gridare ai quattro venti: *nessuna prima donna...* perchè in realtà prime attrici non ce ne sono... mi permetta di dichiararle ch' Ella è in grandissimo errore.— Ce ne sono delle prime attrici! — Non hanno forse tutti i requisiti per esserlo completamente, ma ce ne sono di abilissime anzi, e tenute al posto, come si dice nel nostro gergo, figurerebbero anche di più e farebbero maggiormente l'interesse loro, quello dell'arte e dei capocomici. — Ma le

(3) Dell' abolizione delle *farse* ha primo in Italia parlato e scritto il compianto artista Francesco Garzes.

tenga un po' al posto, se Lo riesce?! — Niente. — Viziate inscientemente da tendenze contrarie, d'ambiente sempre... spesso dagli applausi incondizionati del pubblico, e talvolta dalle cortesie della Critica... vogliono far tutto... anche se la voce non si adatta .. se l'età è in contradizione... se la figura non si presta, ecc... ecc. — D'accordo con Zacconi, io ne ho interrogato più d'una... e ho cercato di catechizzarle alle nostre idee... di convincerle..., ma fu fiato sprecato.—Vogliono essere **assolute e sole!** — E allora?... Il nostro programma evoluzionista che assomigli e si avvicini alla invocata abolizione dei ruoli? — Com'Ella vede, si è dovuto pensare al rimedio, e poichè a coprire tutta la linea così disuguale di parti, qual'è quella della prima attrice, non potemmo conciliare due diverse figure di primissimo ordine, ne abbiamo prudentemente raddoppiato il numero offrendo in tal modo al Direttore, maggior varietà ed uguale e più diviso valore.

« Codesto equilibrio, ch' Ella, Di Martino, reputa ottenuto più a buon mercato, creda a me, che ne so qualche cosa, costa invece molto di più! Ma poco monta, purchè l'equilibrio esista quì, come nel così detto ruolo riserbato a Zacconi al quale, Ella, certo non volendolo, fa il torto di credere che abbia voluto scendere in piazza a gettare il grido sedizioso della ribellione, per poi scappare a rintanarsi in casa a mormorare egoisticamente tra sè: « Cambiatevi pure voialtri, cari confratelli; trasformatevi a piacere come tanti bigatti da seta... ma io rimango qual sono... io sono intangibile! — »

« Pel suo dubbio in proposito, ho una risposta trionfale, caro Di Martino, e godo si presenti occasione di parlarne, poichè essa non solo onora il mio socio, ma ne rispecchia gl' intendimenti, che sono tanto belli quanto saldi, in cuor suo.

« Con raro esempio, sino da quando iniziammo la formazione della compagnia, Ermete Zacconi, volle prima d'ogni altra cosa provvedere al caso di non trovarsi appunto *troppo solo*, com' Ella dice, e *troppo primo attore*, ed al suo fianco, scegliendolo tra i più promettenti, chiamò un giovane che superò con successi lusinghieri, arditissime prove. Nè basta! — Ermete Zacconi volle provvedere a conservare l' equilibrio necessario in tutti quei casi nei quali egli reputerà d' innalzare sino a sè il giovane primo attore, scritturando a bello studio una seconda balda speranza dell'arte nostra, perchè a sua volta surroghi il compagno e ne tenga il posto, con onore.

« Riassumo e finisco, caro Di Martino.

« Ermete Zacconi ed io promettiamo, perchè sappiamo di poter mantènere: l'abolizione completa ed assoluta, se non dei così detti ruoli, *d'ogni immobilità e di ogni assolutismo di essi*, non per uno o per qualcuno dei nostri scritturati, ma per tutti indistintamente gli artisti che faranno parte della nostra compagnia. — Faremo tesoro di tutto ciò che conservano di buono le vecchie tradizioni... rigettando tutto quello che hanno di dannoso e d'incompatibile. — Rappresenteremo di preferenza le migliori novità.... poi quanto di nuovo ci capiterà, purchè porti con sè almeno l' impronta,

almeno l'affermazione artistica. — Bandiremo dal nostro repertorio i saggi scipiti, i tentativi abortiti, le nullagini, preferendo ammanire al pubblico, in tal caso, delle risurrezioni, scelte con giusti criterii nei vecchi repertori, e ove occorra, anche negli antichi.—La riproduzione stessa d'una tragedia... perchè si possa ottenere con ogni regola d'arte... non ci arresterà.

« Seguendo le forme del momento... sull' attenti di quelle avvenire... il ritorno a quelle del passato, con giusta parsimonia e con sapiente misura, non toglierà nulla a nessuno... e tutto questo che Le ho detto, noi faremo, caro Di Martino, perchè sentiamo di poter fare;—niente di più— ma — niente di meno!

« Il programma, benchè modesto, a volerlo saldamente attuato, costerà certamente non breve lavoro e non poche fatiche, ma Zacconi ed io abbiamo ancora fede nel pubblico e nell' arte, e se riusciremo a volgere in pratica azione le nostre idee, non è un canonicato che chiederemo in compenso. Ci basterà vivere modestissimamente, ed uscirne con onore.

« Creda, caro Di Martino, ai migliori sentimenti

Bologna, li 8 agosto 1892.

dell' aff.mo suo

LIBERO PILOTTO.

Come avete visto, la lettera, mentre accenna anche a riforme d'importanza secondaria, rivela un po' il modo scettico con il quale io accolsi l' idea lanciata, e si affretta a chiarire alcuni punti, risultati troppo impegnativi, quasi per alleggerirne il tono e la consistenza. Così il programma si attenuò e da rivoluzionario ch' era, divenne evoluzionista. E non sarebbe divenuto poca cosa se non si fosse arrestato alle prime prove, se non avesse descritta la sua parabola camminando, anzi saltanto a ritroso, come i gamberi! Che cosa diventò, dopo due o tre anni di vita la compagnia Zacconi-Pilotto? Quello che erano rimaste tutte le altre, specialmente quelle ancora rette dal peculio dei vecchi capocomici. E allora? Convien dire che se lessi male il programma, in cambio lo intuii bene. Esso veniva in un momento in cui non si trovava disponibile una prima donna alla moda, e quindi si fece di necessità virtù, armonizzandone quattro: la Serafini, la Pilotto, la Magazzari, la Varini! Occorreva indorare la pillola, e a ciò provvide l' ingegno e la fantasia dei due artisti. Nonostante la compagnia traesse la sua origine da questo adattamento, essa però diede dei saggi di recitazione d' insieme, che ancora ricorda con compiacenza, chi ebbe campo di ammirarli. E con ciò vogliamo provare che in mancanza d'un astro, possono più satelliti farne le veci, e non senza spargere la necessaria luce. Almeno questa pel teatro, inteso come corpo organico, è buona ed utile astronomia.

Non, dunque, da vera maturità di fatti, ma da personali interessi,

fu agitata la questione dell'abolizione dei ruoli, e, naturalmente, il risultato delle accese polemiche non poteva che essere negativo. Molte chiacchiere, parecchio rumore, quindi il silenzio e l'oblìo. Come poteva attuarsi il sogno di una compagnia di complesso, quando un gruppo di eccellenti attori si trovava a circondare un poderoso artista? Donde trarre l'armonia da queste forze in così palese conflitto proporzionale? Doveva accadere ciò che accadde: man mano che il tempo trascorreva, il repertorio di Ermete Zacconi diventava più personale, più individuale per l'attore, e finalmente è giunto ad anteporsi all'azione collettiva della compagnia, al punto che il pubblico, e non a torto, la maggior parte delle volte non va ad ascoltare un lavoro eseguito dalla compagnia di Zacconi, ma si reca al teatro per ammirare Zacconi che personifica un dramma! Certo da questo non si ottiene che diletto, ma il godimento, per grande che sia, è fatto per distruggere un organismo di logica, di verità e di bellezza!

Dunque: o il privilegio della grande arte si estrinseca come una missione, o, poichè è dannosa, è meglio allontanarlo dalla funzione normale del teatro. Ma non è ancor possibile parlare in Italia di missione di artista, quando l'esplicazione del potere della grande arte costituisce solamente una questione di lucro eccessivo! Meno di un anno fa, a Giovanni Emanuel, fu proposto di mettersi alla testa di un nucleo di giovani forze intelligenti, e avviarle, dirigerle con severità, per dare vita ad un organismo d'arte giovanile, forte e lieto. Al direttore si sarebbero riservate rare apparizioni alla ribalta. Il grande artista, in sulle prime, sorrise alla proposta, ma, dopo alquanto tempo, a chi gli chiese che desse una risposta, disse: " Amico mio, prima che mi decida a farla soltanto da direttore, voglio tentare ancora un poco di speculazione! „ Io non dico che in queste parole stia una bestemmia, ma noto che nessuno dei nostri grandi artisti pensi a sacrificare qualche lieve cosa di sè per rendere servigio, come accade altrove, al buon teatro.

Nelle altre Nazioni si nota come, non fosse altro, nei teatri di Stato, si rende possibile la convivenza di più grandi artisti. Basterebbe, per tutti, citare la *Comédie Française*. Ma a che insistere nel rendere nota una verità, oramai diventata dominio della storia?

Nella patria di Eleonora Duse, torrente di energia d'arte, non esiste un teatro che sia degno della nuova Italia.

La Duse stessa, non corre il mondo dietro idee inafferrabili, o sogni morbosi, o bellezze... di parole? E quale bene Ella fa al teatro del suo paese? Quale sacrificio si è imposto per accrescergli decoro o concorrere a dargli la vita organica che gli manca? E poichè nulla

è sperabile dai grandi; poichè nessuna armonia può stabilirsi, non per giovare alle persone, ma per rendere possibile una loro azione concorde a vantaggio del teatro, è bene volgere altrove lo sguardo, se veramente se ne vuole vedere eretto, ed in modo incrollabile, l'edificio. Si è detto che il teatro discende per non morire, e si è detto una cosa ingiusta. Chi discende non è l'arte: è quella povera gente che senza fede se ne fa sostenitrice. L'arte rimane salda nella sua altezza suprema: chi la raggiunge vuol dire che è salito! Le folle che ne sono avvinte e se ne imbevono, sono quelle che non si arrestano nel cammino fecondo e felice che conduce alla conquista del bene e al godimento del bello! Ma il bene e il bello, a teatro, non possono aver possanza e vita, se non traggono origine dall'eterno contrasto che è in ogni azione della vita stessa.

La coltura metterà i nuovi attori in grado di comporre il nucleo organico che occorre alla funzione complessiva del teatro moderno, che è fatto principalmente di arte e di logica umana!

L'Italia terrà il grande artista come sua gloria d'arte, ma il teatro, finchè esso nulla gli sacrifica lo considererà come suo nemico. Una collettività colta e intelligente d'artisti varrà meglio che pochi singoli miracoli d'arte!

Gaspare Di Martino

Intorno alla Famiglia dell'antiquario

DI

CARLO GOLDONI

III.

La fortuna.

In una rivista che veniva a luce in lingua tedesca a Leopoli nei primi decenni del secolo scorso si trova una relazione lunga e curiosa sopra una recita della *Famiglia dell'antiquario* in lingua polacca, seguita in quella città il 24 maggio 1824 (1).

Il gazzettiere s'occupa quasi esclusivamente dell'esecuzione, e con pedantesca minuziosità. Il vestito del conte era a suo avviso troppo povero, cappello e parrucca inverisimilmente ridicoli. Lo scartafaccio che dovea rappresentare un manoscritto di Demostene nient'altro che un libro di bottega. La contessa madre in opposizione alla sua parte pareva di vent'anni troppo giovane così che le maligne osservazioni della nuora non facean più presa. All'attore che recitava la parte di Fulgenzio (Pantalone) l'articolista rimprovera bonarietà eccessiva e punto energia. Ma quell'artista si era forse tenuto più al carattere tradizionale della maschera veneziana, nella quale alla rettitudine de' principi s'accoppia spesso debolezza senile.

La riduzione polacca finiva con la riconciliazione delle due donne. Il gazzettiere osservava: " L'abbraccio tra madre e nuora nella scena finale non contentò del tutto gl'intenditori; fu troppo improvviso, troppo rapido, senza un po' di simpatia che lo preparasse. Io credo: appena le due signore si sentono attirate l'una verso l'altra e son commosse tutte e due, la nuora deve, prevenendo come ragion vuole, porger la mano, che l'altra, grata di tale rispettosa cedevolezza, stringe subito al suo cuore. La giovane allora, per amore al marito e per il rispetto dovuto alla suocera, china pentita il capo verso il cuore della contessa, che tosto prevenendo, ab-

(1) *Mnemosyne*. Della conoscenza di questo articolo e d'altre notizie sulla fortuna della *Famiglia dell'antiquario* in Germania vado debitore alla cortesia dell'eruditissimo dott. Emilio Horner di Vienna.

braccia la nuora teneramente. Quando si motivi così l'ultima scena, si scorgeranno meglio i teneri sensi di due donne colte, che fino allora non si erano intese nè conosciute, e si riuniscono in quell'istante per sempre a formare una vita di famiglia ideale „.

Io temo che anche nel 1824 istruzioni tanto commoventi non avranno provocato che il riso dei lettori. In ogni caso questi suggerimenti, che provano la bonarietà ingenua de' critici d'un tempo, son proprio fuor di luogo. Se al Goldoni parve incompatibile con la realtà, a cui volle questa volta serbarsi fedele, anche una conciliazione puramente formale, quanto più inverosimile non sarebbe stato finir la commedia con lagrime di tenerezza! Come credere alla possibilità della scena, descritta con tanta ricchezza di particolari nella *Mnemosyne*, dato il carattere delle due femmine, assolutamente incapace di sentimenti men che volgari?

Nè sul merito della traduzione (che per ricerche fatte (1) non pare sia a stampa), nè sullo scrittore che l'eseguì, v'ha in quest'articolo il minimo accenno. È impossibile quindi fissare se la stessa fu condotta sull'originale o sopra qualche versione composta in Germania, dove la commedia del Goldoni trovò presto copia di traduttori e imitatori.

La prima, anzi la sola esecuzione della *Famiglia dell'antiquario* colà, di cui io abbia potuto trovar ricordo, seguì già nel 1754 (dopo Pasqua), a Vienna col titolo l'*Amante d'antichità* (2, e fu traduttore Francesco Alberto Defraine, che appartenne in qualità di comico a quel teatro tedesco dal 1751 al 1754 (3). Se questa sua versione sia stata pubblicata non m' è riuscito di sapere. Se mai, ora è certo irreperibile. Un' altra traduzione di questa commedia, ma senza nome di traduttore, si legge nella *Deutsche Schaubühne* (4) e fu ripubblicata più tardi a Francoforte (5). L' anonimo traduttore restò fedele all'edizione di Firenze. Vi ritroviamo quindi anche l'episodio dell'orologio, che al Sulger-Gebing, ignaro della prima forma della nostra commedia, parve una trovata del traduttore (6).

A questa versione anonima seguì l'anno 1774 quella di Enrico Saal nella sua raccolta di quarantaquattro commedie del Goldoni (7). Egli tradusse l'*Antiquario* dietro l'edizione Pasquali.

---

(1) Dal dottor Edward Porebowicz dell'Università di Leopoli, cui mi professo riconoscente.

(2) *Repertoire des Théâtres de la ville de Vienne, depuis l'année 1752 jusqu'à l'année 1757.* Dans l'imprimerie de Jean Leop. de Ghelen. Vienne en Autriche, 1757. Non c' è numerazione di pagine.

(3) Ibidem.

(4) *Die Familie des Antiquitätensammlers.* Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Aus dem Italienischen des berühmten Venetianischen Advocatens Goldoni übersetzt. Berlin und Breslau. 1767. (*Deutsche Schaubüdhne.* Vol, 150).

(5) *Die Familie des Antiquitätensammlers.* Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Aus dem Italiänischen des Goldoni. Frankfurt und Leipzig. 1787. È il fascicolo della *Deutsche Schaubühne* col frontispizio modificato.

(6) Emil Sulger-Gebing Recensione al libro del Rabany sul Goldoni, in *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte.* 1897, p 498.

(7) È la quarta del volume, X, pubblicato nel 1774.

A quei giorni la critica poteva sul pubblico assai meno che oggi. Le traduzioni di questo lavoro si succedevano, mentre già del 1758 la *Biblioteca di belle lettere e di libere arti*, che alle opere del veneziano dedicò lunghe e interessanti recensioni, aveva preso in esame la commedia recandone un giudizio severo (1). L'arcigno censore avea sott'occhio il terzo volume dell'edizione Bettinelli, ma poichè la sua è sentenza sommaria, altro non sarebbe stato il verdetto, anche se avesse avuto fra mani la seconda redazione del lavoro, apparsa nell'edizione Pasquali circa l'anno 1765.

„ Non si deve far gran caso della doppia azione, che c'è evidentemente in questo lavoro; noi abbiamo detto altre volte, che nel nostro autore l'azione serve ai caratteri e non altro; egli cerca soltanto di porli in contrasto, per far risaltare l'uno a mezzo dell'altro. E mirando a questo non c'era davvero trovata più felice che opporre il sangue freddo d'un antiquario, che stima le sue curiosità e la cura delle stesse sopra ogni altra cosa, ai bisticci di due femmine infuriate. Ma come perdonare all'autore di non aver tratto da questo felice contrasto le comiche situazioni che naturalmente ne seguono. Egli non fa altro che mostrare i caratteri da ogni lato per riunirli poi alla fine per opera di Pantalone: procedimento che la maniera usata dal nostro autore nel tratteggiare i caratteri spiega a sufficienza. Ed è pure certissimo, che con tutto ciò questo lavoro sarà stato applaudito in un paese, dove maniaci raccoglitori d'antichità si trovano altrettanto spesso, quanto e in Italia e in ogni altro paese l'alterigia di gentiluomini impoveriti e la presunzione dei borghesi arricchiti.

Dietro lo schema di questo lavoro si potrebbe comporre una bellissima commedia tedesca. Volendo cioè osservare l'unità di luogo si potrebbe o far dei litigi tra suocera e nuora l'azione principale e non concedere che il secondo posto alla stoltezza dell'antiquario, a cui si potrebbe sostituire qualch'altro pedante erudito, come a dire un profondo filosofo; o sarebbe da provare anche il contrario, mettendo a dura prova la longanimità del filosofo colle baruffe domestiche delle due donne invelenite. In tutti e due i casi ci sarebbe copia di comiche situazioni e noi desidereremmo vivamente che commediografi principianti dei nostri paesi approfittassero in questa guisa di lavori stranieri abbozzati appena „.

Beati i critici del buon tempo antico! Ad essi non bastava censurare un'opera d'arte, dire dove fosse il marcio, ma si sbracciavano anche a insegnare all'autore malmenato come avrebbe dovuto fare. Anzi, non contenti di questo, battevano la gran cassa perchè qualche giovine di buona volontà riprendesse l'idea, a parer loro, abortita, e ne facesse il lavoro che essi avevano in mente.

La *Biblioteca*, ch'aveva giudicato con molta indulgenza di lavori goldoniani inferiori di molto all'*Antiquario*, avrebbe potuto trovare una parola d'encomio almeno per il suo mirabile primo atto. Se il critico avesse cercato meglio, qualche scena esuberante di schietta comicità non gli sarebbe

(1) *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.* Dritten Bandes erstes Stück. Leipzig, 1758, pp. 110-113.

sfuggita. A chi, per esempio, era parso di scorgere alcunchè di buono sin nell'*Avventuriere onorato* (1) questa *Famiglia dell'antiquario* dovea sembrare un capolavoro addirittura.

Che vantaggio poi dovesse derivare all'opera dalla trasformazione dell'antiquario in un filosofo, non riesco a vedere. La filosofia è, come tutti sanno, una scienza che non costa quattrini. Anselmo *filosofo* avrebbe cessato d'essere il prodigo che fu, e le economie dei conti Terrazzani non si sarebbero dissestate al punto da render necessaria quella certa intorbidata alla purezza del sangue, che diede tanta noia a madonna Isabella.

Ma forse la rivista intendeva dire, che un pubblico tedesco avrebbe compreso assai meglio e gustato di più la caricatura d'un profondo pensatore che quella d'un raccoglitore di ciabatte vecchie e di treccie tolte alla vetrina d'un Figaro di campagna. Il che va concesso.

L'invito col quale l'articolo citato si chiude non rimase senz'eco. Nove anni dopo si pubblicò una riduzione della *Famiglia dell'antiquario*, opera di Carlo Federico Kretschmann, nato nel 1738 a Zittau in Sassonia. Il Kretschmann, che fu imitatore del Klopstock nelle sue *Canzoni de' bardi* e diede più commedie al teatro, era allora alle sue prime armi. Un vero principiante aveva dunque abboccato all'amo. Il critico della *Biblioteca* poteva esser contento (2).

Alla sua riduzione il Kretschmann mandò innanzi un lungo proemio dove del Goldoni disserisce a lungo, prima censurandolo forte e facendogli poi (non senza trovarsi in contraddizione con sè stesso) elogi altissimi (3).

Ma di prender in esame le opinioni sue sul Goldoni non è qui il luogo. Interessante è però la notizia ch'ivi si legge intorno a una sua traduzione di un numero ingente di commedie goldoniane. Il Kretschmann stava già trattandone con un editore la stampa, quando apparve la nota traduzione del Saal, che aveva saputo ottenere all'opera sua il privilegio. Il Kretschmann pubblicò allora solo la *Famiglia dell'antiquario*, da lui ridotta, e diè alle fiamme i manoscritti dell'altre sue traduzioni (4).

(1) Op. cit, III, p 243.

(2) Esistono di questa riduzione del Kretschmann tre edizioni: la prima, come apprendo dal *Grundriss* del Goedeke (IV. 107) così intitolata: *Die Familie des Antiquitäten-Krämers. Ein Lustspiel nach dem Italienischen des Goldoni. Zittau 1767.* Nel 1787 poi fu ripubblicata a Lipsia nel volume IV delle Opere del Kretschmann col titolo modificato: *Die Hauskabale oder die Schwiegermutter und Schwiegertochter. Ein Lustspiel in fünf Akten.* La terza reca lo stesso titolo ed è del 1792 senza indicazione di luogo, ma avrebbe ad essere tutt'una cosa con l'edizione ricordata dal Sulger-Gebing (p. 496 in nota), che fa parte della *Deutsche Schaubühne* d'Augusta (Annata IV.ª Vol. VIII. 1792).

(3) *Sämmtliche Werke.* Leipzig, 1707. IV, p. XVIII-XXXI.

(4) Anche Giovan Nicola Meinhard, che scrisse un volume di *Saggi sopra il carattere e le opere dei migliori poeti italiani*, pensò un giorno, stretto dal bisogno, di tradurre tutto il Goldoni, come si rileva dalla prefazione a quest'opera dettata da Federico Guglielmo Zachariä: « Questo lavoro (scriveva egli [Meinhard]) che io potrei fare in qualunque tempo e con facilità, m'è davvero necessario per vivere. » Ma anch'egli dovette rinunciare al progetto, quando apparve l'edizione privilegiata del Saal. » E pensare, esclama il Klotz in una sua interminabile diatriba contro l'opera del Saal, che per questa traduzione del Saal si dovettero sopprimere quelle del Meinhard e del Kretschmann! « (*Deutsche Bibliothek der*

" Si troverà, avverte il traduttore nel proemio, che ho rifatto tutta la tela dandovi maggior semplicità e decisione, togliendo le maschere che sostituii con altri caratteri. Ridussi infine anche il dialogo, come a parer mio ha da essere, perchè la commedia possa convenire alle nostre scene. Io mi riterrei compensato a sufficienza di questa mia fatica se richiamasse l'attenzione d'uno de' nostri commediografi, ch'avesse più tempo e maggiori agi che non io, sul Plauto italiano e lo decidesse a altre simili riduzioni di lavori goldoniani ".

Lo Schaz, traduttore delle *Memorie* disse quest'opera del Kretschmann *imitazione felicissima* (1).

Giudizio assai benevolo è pure quello che si legge nelle *Effemeridi della letteratura e del teatro,* altra eccellente rivista tedesca del secolo decimottavo (2). Buona parte della lode tocca anche al Goldoni. Ma questa volta l'articolista mette il dito sulla piaga biasimando il Kretschmann di non aver tolto la doppia seduta di famiglia, che è il punto debole della commedia.

" La seconda commedia di questo volume è una riduzione della *Famiglia dell'antiquario* del Goldoni ed è intitolata: *Die Hauskabale oder die Schwiegermutter und die Schwiegertochter* (Una rivoluzione in famiglia o la suocera e la nuora). Appena alla seconda metà dell'atto quarto si comincia a sentire che non è opera nata in Germania, ma solo tra noi trapiantata. Il signor Kretschmann avrebbe potuto far sì che non ce n'accorgessimo punto se avesse voluto evitare le due sedute di famiglia, e l'avrebbe potuto, a creder nostro, facendo comparire la nuora già alla prima in un abito ricchissimo, offerendo subito occasione a nuovi dissapori con la suocera. Certo che così sarebbero andate perse un paio di buone trovate per la caratteristica dell'antiquario, ma il signor Kretschmann avrebbe potuto sostituirvi facilmente dell'altre. Arrogi che il Goldoni, scelto ch'ebbe l'antiquario a protagonista della sua commedia, dovea essere inteso di necessità a metterne in rilievo la figura; non così il sig. K., nella cui opera suocera e nuora son le due figure principali e che perciò dovrebbero sempre emergere dal complesso de' personaggi. Del resto questo lavoro tradisce la maniera della buona commedia, perchè il comico non è appiccicato al sentimentale senza fondersi con esso, ma l'azione poggia su comici accidenti e su caratteri giocosi, e così ha da essere. Massime dell'impostamento del carattere della nuora va data lode al Goldoni e al riduttore ".

Il Kretschmann conobbe probabilmente solo la prima redazione della commedia poichè riprodusse la trovata dell'orologio che il malanimo della suocera e la malignità di Colombina vogliono sia regalo del cavalier del Bosco. Egli osserva l'unità di luogo, sagrificandovi la varietà che l'opera del Goldoni dovea ai frequenti mutamenti di scena. Aggiungendo qualche scena

schönen Wissenschaften, 1769, p 710). La prolissità, l'ineleganza e le frequenti inesattezze della traduzione saaliana non bastano a giustificare la critica demolitrice del Klotz. La inimicizia sua col Lessing, che animò il Saal a quel lavoro, c'è entrata per buona parte.

(1) *Goldoni über sich selbst und die Geschichte seines Theaters*, Leipzig, 1788. III, p. 377.

(2) *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, V. 1787, p. 192.

di suo allarga poi la tela da 3 a 5 atti, senza curarsi del pregiudizio goldoniano che commedie in prosa non dovessero averne più di tre (1). Ma la *Famiglia dell'antiquario* non pecca certo di soverchia concisione. Invece di aggiungere il Kretschmann doveva togliere.

Nello spostamento delle scene, conseguenza necessaria delle modificazioni operate dal traduttore, si perdono tanto la felicissima chiusa del primo atto che quella del secondo, circostanza di cui si sarebbe dovuto tener conto. I nomi dei personaggi divennero tedeschi. Pantalone, a mo' d'esempio, in omaggio al suo carattere retto e bonario si tramuta in *Gutmann*. L'unica persona di cui il Kretschmann credette poter dispensarsi è quel Pancrazio intenditore d'antichità, introdotto dal Goldoni, per ismascherare le truffe di Brighella. Nella *Rivoluzione in famiglia* questo compito tocca a uno dei cicisbei. Quanto v'è di più riguarda quasi esclusivamente le parti di Streif (Brighella), Mariane (Colombina) e Muck (Arlecchino), il primo de' quali non si contenta di corbellare il padrone, ma seconda a volta a volta suocera e nuora per cavar denaro da ciascuna. Nella commedia del Kretschmann Brighella non annuncia più al conte Anselmo che tra i creditori, che attendono, c'è pure il padron di casa. E l'omissione è degna di nota. Parve certo assurdo al traduttore tedesco, come molt'anni dopo a un annotatore italiano della *Famiglia dell'antiquario*, che una famiglia nobile di Palermo non possedesse un palazzo ereditario inalienabile (2).

Palese imitazione dell'antiquario goldoniano e il *Naturaliensamler* (Il naturalista raccoglitore) di quel Weisse, che successe al Nicolai nella direzione della *Biblioteca*, e fu ai suoi giorni drammaturgo caro al pubblico (3).

---

(1) Il dottor Antonio Montucci, che nel 1828 pubblicò a Lipsia in quattro tomi una *Scelta completa* (sic!) *di tutte le migliori commedie* del Goldoni, divise di proprio arbitrio l'ultimo atto della *Famiglia dell'antiquario* in due. Il quarto atto corrisponde all'ultimo quadro della commedia. A sua giustificazione il Montucci appose questa nota (343): « La sola ostinata massima di Goldoni, che lo faceva repugnare ad un'azione teatrale divisa in *quattro atti*, poteva far sì, che non vedesse qui l'inevitabil *quarto riposo* di questa. « Il Montucci ci vedeva in cambio fin troppo. *Quattro* atti danno soltanto *tre* riposi. Questa innovazione seguì anche l'anonimo editore d'una raccolta di commedie goldoniane pubblicata negli anni 1846, 1847 a Monaco co' tipi di Giorgio Franz. In tutte e due le edizioni le maschere mantenendo pure i loro nomi (se il costume non saprei) parlano in lingua.— Contro la *Scelta* del Montucci l'*Allg. Litteratur-Zeitung* (Halle-Leipzig, 1829, IV col. 995-998) pubblicò un lungo articolo, scritto con piena cognizione di causa. Il censore biasima la scelta e — avanti tutto — le arbitrarie modificazioni del testo.

(2) *Scelta* del Montucci citata. L'allusione al padron di casa è ommessa, e a piè di pagina si trova questa nota (II, 289): « Io non crederò mai, che le famiglie nobili di Palermo non abbiano ciascuna un palazzo ereditario non alienabile, come tutta la nobiltà d'Italia; onde tolsi l'assurdità, che il padrone della casa fosse fra' creditori del Conte per la pigione ».

(3) *Die unerwartete Zusammenkunft oder der Naturaliensammler. Ein Lustspiel in einem Aufzuge*, in *Theater der Deutschen*. Sechster Theil. Berlin und Leipzig. Johann Heinrich Rüdigern, 1768.—*Die* | *unerwartete* | *Zusammenkunft* | *oder der* | *Naturaliensamm*- | *Ein Lustspiel* | *in* | *einem Aufzuge.* | in *Lustspiel* | *von* | *C. F. Weiste.* | *Erster* | *Reutlingen,* | *bey Johann Georg Fleischhauer* 1782. — Christian Felix Weisse (1726- recò nella *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, fondata da

Il signor di Busch, come avverte il suo nome, gentiluomo campagnuolo, ha speso, dietro l'esempio del conte Terrazzani, gran parte del suo patrimonio in raccolte, il valore effettivo delle quali è men che nullo. Ma, oltre che raccoglitore, egli vorrebbe esser anche un genio dell' economia rurale, non riuscendo che a buttar via denari a josa, senza vantaggio alcuno nè suo nè d' altri.

Wahrmund, suo fratello, gli rinfaccia la sua rovinosa ingenuità:

" Hai commesso la solenne corbelleria d' occuparti di cose di cui non t'intendi. Ti lasciasti affibbiare da un furfante di speziale un gabinetto di storia naturale per 6000 talleri, e così, invece di liberare con quel danaro i tuoi beni da parecchie ipoteche, avrai contratto chi sa quali nuovi debiti ".

L' altro gli obietta:

" Ma dovevo lasciarmi sfuggir di mano un tal tesoro? La raccolta di conchiglie, insetti, fossili era davvero considerevole ".

Un giovane, che sotto falso nome s' introduce in casa per amoreggiare con la figlia del Busch, s' accaparra la benevolenza del vecchio pazzo, offrendogli antichità problematiche, cui egli regala nomi esotici (1). E Wahrmund, come nella *Famiglia dell' antiquario* fanno Pantalone e Pancrazio, disinganna il raccoglitore facendogli toccare con mano che i capi avuti in dono non son che puerili contraffazioni.

Anche nella conclusione il Weisse segue assai davvicino la fonte.

Wahrmund si dice pronto a rimediare al dissesto finanziario di casa Busch, pagando i debiti esistenti, purchè il fratello gli ceda per sei anni la cura de' suoi beni.

Imitazione altrettanto libera della *Famiglia dell' antiquario* fu — in Italia — *Il bibliomane* d'Alberto Nota, recitato a Torino il 3 agosto del 1822, che ha solo nella figura del protagonista qualche analogia con la commedia goldoniana, cui l'autore accenna nella dedicatoria (2). Anche Don Geronzio, come Anselmo, sacrifica alla sua rovinosa manìa la propria sostanza e una dote affidata alle sue cure. Acquista anche lui, senza sapere il greco, un codice contenente " i famosi dialoghi tra Socrate, il suo demonio famigliare, e Zantippe moglie del filosofo ". A metter ordine in tanto sfacelo

---

Nicolai e da lui continuata, lunghi estratti di commedie goldoniane, imitò *Les caquets* della Riccoboni nel suo *Weibergeklatsche* (Cfr. Kroitsch. *M.me Riccoboni. Leben und Werke*, Glauchau 1898, p. 49), compose 8 arie e due intermezzi per riacquistare alla *Guerra* del Goldoni il favore del pubblico, che se ne era già stancato (cfr. Minor. *C. F. Weisse* etc. Innsbruck, 1880, p, 177), e si ricordò forse del *Poeta fanatico* nella sua commedia *Die Poeten nach der Mode*.

(1) L'intreccio della commedia del Weisse ricorda *L'antiquaire* di Laffichard et Valois, menzionato più sopra. Là Médaillon, antiquario appassionato, nega la figliuola a Leandro e vuol darla ad un giovine che s'occupa di numismatica. Con una astuzia vecchia quanto il teatro a Leandro riesce di prender il posto del rivale e sposare la fanciulla.

(2) *Commedie di Alberto Nota*, con un saggio storico critico della commedia italiana del Prof. F. Salfi. Tomo III, Parigi, Baudry, 1829, p. 343, dedica all'avvocato Serafino Grassi.

giunge opportuno da un suo viaggio lontano il negoziante Filippo, fratello minore di Geronzio.

Assai più vicino all'origina'e goldoniano si tenne Lorenzo Schiavi in un suo *Antiquario borioso*, recitato, come avverte l'autore, la prima volta nel 1851 a Padova e " con pari bel successo " nel 1889 e 1891 altrove (1). Vi troviamo fuse insieme, non senza certa abilità, due commedie del Nostro, perchè istigatore delle truffe commesse da Capalonga (Brighella) e Trapola (Arlecchino) a danno dell'antiquario Don Eraclio è un falso conte Nestore, non altri che il *raggiratore* goldoniano. La sorella del raggiratore, originale figura goldoniana, si trasforma in un fratello.

Il carattere d'Anselmo è non lievemente modificato, perchè lo Schiavi, affibbiandogli tutto l'orgoglio di cui andava gonfia la contessa moglie, ne fa un *borioso*, che ci tiene all'*eccellenza* del sangue.

Ma la commediola dello Schiavi non si solleva in niun modo sul livello di opere simili per scene di filodrammatici, e solo il desiderio di compiutezza, relativa, s' intende, al debole poter mio, mi persuase a darvi un posticino in questa monografia.

Ben più alto valore artistico hanno le *Barufe in famegia*, nota commedia di Giacinto Gallina, ricalcata sulla nostra. Là in una scena ben condotta, che sarebbe certo andata a genio all' articolista della *Mnemosyne* ricordato più sopra, le due femmine ci appaiono commosse davvero e già vicine a rappattumarsi, se un nuovo puntiglio non le separasse di nuovo e definivamente.

In questa chiusa e nel carattere del giovane marito, in tutto simile al Giacinto goldoniano, come pure nell' insinuazione d' infedeltà, ch' è però opera d' una fantesca linguacciuta, il Gallina seguì il suo grande maestro. Ma se l' ispirazione gli venne dalla commedia del Goldoni, non v'ha dubbio che nella felice riproduzione dell'ambiente, nel disegno dei caratteri e nello svolgimento della favola questo primo lavoro del Gallina, in cui poco s'avverte il principiante, è piuttosto un prodotto originale, che come affermò l' autore stesso, una " pallida imitazione della *Famiglia dell'antiquario* ".

Tuttavia eccessiva mi pare la lode che all' indomani della morte di Giacinto Gallina profuse per questa sua prima commedia Paulo Fambri, affermando che l' imitazione superava di gran lunga il modello. Bisogna dire che la morte precoce del geniale concittadino ed amico gli abbia fatto velo al giudizio, o che, scrivendo quell'elogio, non avesse che un ricordo vago dell' opera del Goldoni, mentre le argute scene delle *Barufe in famegia* gli accarezzavano ancora l' orecchio.....

Suocera e nuora che con le vicendevoli loro recriminazioni distolsero tante

(1) *L'antiquario borioso*, commedia di Carlo Goldoni ridotta pel teatro del Seminario di Padova col sussidio di altre scene goldoniane a soli uomini dallo studente del detto seminario Lorenzo Schiavi che fu poscia prof. liceale e canonico ordinario in Capodistria, 1891. S. Benigno Canavese. Tipografia e libreria Salesiana, p. 106.

(2) *Nuova antologia*, 16 marzo 1897, p. 209 — Delle *Barufe in famegia* Antonio Fiacchi fece una riduzione in bolognese col titolo, *Él diavèl in cà* (Bologna, Brugnoli, 1893).

volte l'antiquario dalla cura delle sue preziose collezioni, rivissero pure un'altra volta nell'arguta commedia del Gallina. Il conte Anselmo dovette invece contentarsi d'una risurrezione effimera in un umile teatrino di seminaristi. Ancora un gradino e lo vedremo fraternizzare con le teste di legno! (1)

Edgardo Maddalena.

(1) Quali rapporti abbia l'*Antiquario* goldoniano con *L'antiquaire*, commedia di 3 atti in versi con un prologo, rappresentata nel collegio Louis-Le Grand di Parigi nel 1750, io non lo saprei dire, perchè mi restò inaccessibile. N'è autore l'abate Joseph de la Porte, e non ci sono parti femminili. Fu stampata a La Haye nel 1750 e l'anno dopo a Londra, senza nome d'autore. Cfr. *Dictionnaire portatif des théâtres.* Paris, 1754, p, 35, Goizet et Burtal, *Dictionnaire universel du theâtre en France*, p. 164, e il Cat. del *British Museum*, Un principe Giuseppe Khevenhüller racconta in un suo diario d'aver visto recitare questo *Antiquaire* al Theresianum di Vienna il 4 febbraio del 1752. Cfr. Ludwig Böck. *Zur Geschichte des Theaters am Wiener Hofe.* Wien, 1896, p 4.—D'un *Antiquario*, opera in musica, rappresentata nel teatro San Moisè di Venezia nel 1783, fa menzione il Wiel a p. 377 dei suoi *Teatri musicali di Venezia.* Il libretto non è stampato. E un *Finto antiquario*, che si fece o dovea farsi nel 1791 a Napoli in casa di D. Carlo Argenzio, ricorda il Croce (*I teatri* di Napoli, ecc. 1891. p. 744), che cosa fosse, non so. D'una farsa inglese in due atti, dal titolo *Antiquity*, impressa nel 1808 ma non recitata, apprendo dalla *Biographia dramatica* (London, 1812, II, 31) che il protagonista era un giovine, disprezzatore di quanto sapesse di moderno. Se la commedia piemontese *La nora e la madona* di Roberto Moncalvo, recitata il 15 ottobre del 1859 a Torino, abbia nulla che fare con la *Famiglia dell'antiquario*, non so perchè non potei vederla. Ne parla fugacemente Delfino Orsi nel suo *Teatro in dialetto piemontese. Primi passi.* (Milano, 1890, p. 82 e 92). D'un *Antiquario*, libretto di Felice Uda rappresentato a Cagliari nel 1883 con musica del maestro Dessy, traggo notizia dal *Teatro illustrato* (1883, N. 36, p. 188). Vi si legge: « Il libretto non è gran cosa e si presta poco alla musica. Mancano le così dette *situazioni* efficaci, manca assolutamente lo spirito. »

Il Palcoscenico

" La città morta „ al " Lirico „ di Milano.

Il nobilissimo tentativo di Gabriele D'Annunzio non ha avuto prospere le sorti. Ma sono nell'errore quelli che vedono in questo insuccesso la condanna di un'arte che ridarà al teatro la sua meravigliosa anima antica. Costoro chiamano d'annunzianismo ogni espressione scenica inspirata a una bellezza che soverchia i confini di questa nostra umile vita; per noi quest'arte, alla quale tendiamo con gioconda speranza, non dipende dalla varia e difficile vicenda dell'opera d'un uomo. Sentiamo il dovere della gratitudine verso il poeta che s'è fatto interprete del nostro desiderio, ma non ripetiamo che egli ne possa essere il solo e il più perfetto rappresentante.

Osserviamo invece attentamente la prova che egli tenta, e la conoscenza degli errori ne' quali è caduto. Servirà ad avviarci alla soluzione d'un problema nel quale si chiude forse l'essenza del teatro futuro.

Dobbiamo, in questo esame, tener conto del pubblico come d'un personaggio principale. Sono i suoi rapporti con l'opera d'arte che il critico deve considerare, specialmente quando questo pubblico si mostra disposto ad accogliere la rivelazione d'un'alta bellezza. Tale era certo quello che la sera del 20 marzo affollava il *Lirico*. Durante i primi atti esso ha chiaramente manifestato la sua sete di poesia, e il compiacimento del suo vasto spirito sonoro davanti alle ardenti visioni che il poeta suscitava. Più tardi parve stanco; ma contro la stanchezza reagiva, con moti imperiosi, il desiderio dell'elevazione: pareva anzi che, dopo qualche attimo di disattenzione, la folla si richiamasse all'ordine, si raccogliesse in un silenzio religioso, per cercare in quello, la disposizione e rinnovare la commozione. Ma questa buona volontà naufragava nella vacuità di lunghissime scene, nelle quali la lentezza dell'esposizione prendeva il posto di ogni contenuto impeto tragico. A poco a poco l'anima del pubblico usciva da quell'aere leggero e luminoso nel quale l'avevano portato i primi colpi d'ala del poeta: essa ridiscendeva a terra, schiava ancora della sua morale consuetudinaria che è spesso, apparentemente, in conflitto con la morale dell'arte. E allora, dopo aver tentennato incerta tra quel giudizio sommario e impreciso, verso il quale la portavano i palpiti non ancora sedati della commozione di poco prima, il giudizio freddo e scrupoloso che il buon senso affila sull'aspra cote della vita, s'è piegata da questa parte, e si è ribellata. Quando Leo-

nardo davanti al corpo inanimato dalla sorella, che ha spenta nelle acque chiare e dolci della fonte Perseia, grida nella sua demenza: " Chi avrebbe osato fare altrettanto per lei? „ un feroce urlo di protesta, si levò. Il pubblico non era più nel cerchio infuocato della tragedia. L'artista non avea saputo trattenervelo; e il delitto di Leonardo perdeva il suo significato simbolico e poetico. Era un semplice fatto iniquo, glorificato dal suo autore; e allora taluno gridò: *Taci assassino*: e mentre gli applausi avevano suonato anche poco prima, il disgusto improvviso e prepotente ruppe ogni ritegno. Si voleva far calare la tela. Di solito il pubblico arriva a questa risoluzione capitale dopo una lunga pazienza, nella quale però ha manifestato la sua noja e il suo scherno. Questa volta invece il grido fu repentino. Segno, diremo, che la trasfigurazione della vita non era compiuta: che essa parve una figurazione così crudele da condurre a una rivolta violenta, nè meditata nè sospettata.

Così tra le grida e le proteste e i battimani la tragedia arrivò alla fine. Dopo, si levò il vento dei sibili.

⁂

Gabriele D'Annunzio ha affermato di voler inventare una forma nuova, e non risuscitare una forma antica; ma in realtà egli si è servito degli elementi della tragedia greca, modificandoli con il calore del suo genio latino, imprimendo in loro il segno della propria sensibilità.

In questa modificazione egli è stato molto accorto per certi riguardi, ma incauto per certi altri. Egli ha ben compreso che il fato nel teatro antico non rappresentava soltanto la coscienza filosofica contemporanea; ma era sovratutto un elemento poetico che dava alla finzione scenica una solennità meravigliosa. Rappresentava l'armonia assoluta che governa la vita, una forza oscura e gigantesca, contro la quale potevano cozzare soltanto gigantesche figure. Il fato pesava non soltanto sugli eroi, evocati nel teatro, ma anche, come un terrore, sull'inquieta anima popolare. E il terrore è 'elemento fondamentale della tragedia, che ha origine religiosa.

Gabriele D'Annunzio non ha saputo trovare un *quid* misterioso e commovente da sostituire al fato.

Ha mantenuto intatto l'antichissimo concetto, e l'ha soltanto elaborato nel suo spirito che ha bevuto i succhi forti d'ogni coltura. Se lo spirito moderno non si può più mettere in conflitto con l'oscura potenza del fato, ha certo pensato il poeta, è però possibile ricongiungerlo alle superbe figure che l'arte rappresentò fulminata da un destino ineluttabile. La storia degli Atridi compendia tutte le grandezze, tutte le colpe e tutte le stragi, e l'arte divina di Omero e dei tragici questa storia suscitò davanti alle anime nostre, lasciando in noi dei vivi ricordi di ombre e di luci. Servirsi della suggestione determinata in noi dallo studio, ha voluto il D'Annunzio: sostituire una commozione tutta cerebrale al sentimento fosco che agitò le antiche genti. In queste idee riluce quell'ardente spirito di umanista che palpita in tutta l'arte D'Annunziana. Ma è chiaro che l'uomo di teatro commetteva un grande errore; perchè, anche data la capacità in tutti a lasciarsi

prendere da una simile ebbrezza riflessa, si tratta di una esaltazione di qualità delicatissima che può accendersi in chi è solo, ma che si attenua e si spegne in una folla, dove l'attività intellettiva è lenta e povera, mentre prepotente e subitanea è quella affettiva.

Così alla trasfigurazione della vita, che il poeta volle tentare, mancò quell'elemento religioso che le era necessario. Restò soltanto intorno ai personaggi della tragedia la musicalità dei ritmi e delle immagini, il melodioso respiro d'un linguaggio che par fluire dal cuore stesso delle nostre più pure italianità: linguaggio nel quale l'artistico ha inciso il segno gagliardo della sua dominazione, e che per questo ha modi e spiriti eguali sulla bocca di tutti i personaggi, e dà un substrato unico a tutte le loro passioni. Di qui la tragedia non trae unità, ma monotonia.

⁂

Vediamo adesso di quale materia si è servito il poeta, per comporre l'opera sua. Non si può neppur qui parlare di invenzione, ma bensì di rinnovazione. L'amore incestuoso fu, si può dire, la base di tutto il teatro classico: per edificar una tragedia moderna, Gabriele D'Annunzio non ha saputo uscir dalla cerchia segnata dai suoi grandi maestri. Ma ha giustamente apprezzato il valore di questa materia che toglieva dalle loro mani, quasi divine, per recarla nel teatro moderno? L'incesto, nella società moderna, rappresenta ancora quello che rappresentava nella società orientale? Tanto corso di secoli, così varie e mirabil vicende di civiltà, e le portentose trasformazioni dello spirito umano, e le nuove forme che assunse lo istinto, attraverso la lenta tempera delle generazioni, e i nuovi lumi della cultura, non devono dunque significare nulla nella vita, come nell'arte? L'incesto era un fatto attuale e comune, contro il quale la civiltà lottava con ogni forza: e i legislatori e i poeti lo definiscono come un atto così spaventoso, che solo l'ira d'un dio nemico poteva indurre a compierlo. L'incestuoso pareva dunque allora la vittima d'una vendetta divina: tutta la pietà era per lui, e anche attorno a lui si distendeva come un buio senso di paura, perchè sul suo capo protervo era discesa una maledizione.

Ma per noi l'incesto è ridotto alle proporzioni di un fatto ignobile e repugnante: non è una forza tragica, fuor dai confini della vita, che costringe a compierlo, ma una depravazione bestiale, che può interessare l'alienista, ma non ispirar il poeta. Se anche, dunque, il pubblico, avesse visto distendersi sulle rovine di Micene, le ombre corrucciate degli Atridi, se anche nella rievocazione dall'Argolide sitibonda, avesse immaginato tutto il sangue d'Agamennone sgorgare rosso e fumante dall'orrenda ferita, sul terreno, e attraverso il tormento di Leonardo, avesse riveduto Oreste in preda alle furie, non avrebbe potuto egualmente trovar nell'amore incestuoso dello scopritor di sepolcri, un vero, e un vivo, e irresistibile elemento di tragedia.

Così è avvenuto che, per quanto l'artista picchiasse sul suo scalpello

contro la materia che egli avea scelta, sorda essa rimaneva. Ben egli seppe ritagliarvi nuovissime figurazioni, ma non potè soffiarvi l'alito d'una gioventù nuova. Seppe scoprire dove giace spenta la face, ma accenderla non seppe.

*

L'esecuzione non parve, in complesso, perfetta. La Duse e Zacconi furono talora, meravigliosi; ma l'una non lo fu sino alla fine della tragedia: l'altro cominciò ad esserlo dopo i primi atti. Nel primo, raccontò la scoperta degli avi di Micene con una violenza eccessiva, della quale il pubblico rimase più sbalordito che commosso. Ma nella confessione del suo amore colpevole, sollevò gli animi a un'angoscia enorme. Due volte lo interruppero gli applausi, e poi la ovazione. Nel quinto atto, dovette lottare con i clamori del pubblico. Delicatezze ineffabili ebbe Eleonora Duse nei primi tre atti. Nel terzo la favola di Inaco fu colorita da lei, con una soavissima grazia infantile, che provocò uno scoppio di battimani, come già nel primo la lode dei capelli di Bianca Maria. Ma negli ultimi atti era come affaticata, certo scolorita.

La signora Cristina-Bagni, diede a Bianca Maria tutte le grazie, tranne quella della voce. Rosaspina disse con molto garbo e con molta finezza la sua parte, ma parve freddo e troppo misurato. Non guastò la Magazzari.

La messa in scena, veramente bella e veramente artistica.

Milano 21 marzo.

Renato Simoni

La stampa estera — “Quo Vadis?” — “Patrie”

Parigi, 25 marzo.

Quo Vadis? Se ad un collega della stampa estera avessi posto questo interrogativo latino — una settimana fa — egli non mi avrebbe certo risposto: — Vado alla prova generale del dramma tratto dal romanzo di Sienkiewicz.

Il direttore del teatro *Porte Saint-Martin* è stato per noi di una *cortesia* incredibile. Ne volete una prova? Al corrispondente di un grande giornale, che gli chiedeva un posticino per la prova generale, rispose testualmente così:

“ *Monsieur*,

“ *Je tiens à votre disposition un fauteuil d'orchestre pour le prix de cin-*
“ *quante francs* ”.

Il collega, come era naturale, mandò, *monsieur le directeur* a quel paese e si dispensò, come tutta la stampa estera, dall' assistere alla *prova* ed alla *prima*.

Figuratevi come siamo tutti contenti di questa *cortesia*, della quale, del resto, il direttore del teatro *Porte Saint-Martin* non ha il monopolio dispensatore!

Il presidente del Sindacato della Stampa Estera, Luigi Macon, se l'è presa calda, da un po' di tempo, ed ha incominciato una bella crociata contro i rigori — passatemi l'espressione — dei teatri francesi per i giornalisti esteri. In un recente numero di un giornale svizzero il signor Macon ha scritto :

— *Les représentants de la Presse Etrangère à Paris s'aperçoivent, chaque jour, que les beaux temps de l'Exposition Universelle sont passés. A cette époque, encore récente, la Presse Etrangère etait soignée, choyée, fêtée, adulée. On avait alors besoin de son puissant et retentissant coup de clairon......*

Mais depuis que la grande foire internationale a fermé les portes, les choses ont changé !

No, mio caro presidente, le cose non han punto cambiato, tutt' al più, hanno peggiorato. La stampa estera fu ed è ancora una quantità *négligeable*. La Francia è protezionista anche in arte; dunque non ha bisogno delle nostre critiche, nè dei nostri elogi ! ?

Non assistendo alla prova generale di *Quo Vadis ?* — diciamolo senza ambagi — non abbiamo perduto assolutamente nulla. In questi momenti di *pitturite* acuta le esposizioni di quadri fioriscono in ogni angolo della capitale, dalla *Rue Laffitte* alla *Rue d'Uzès*.

La *Porte Saint-Martin* ne ha inaugurata una di più e noi ne avremo vista una di meno.

I critici di polso han fatto giustizia sommaria della banalità perfetta dell'intrigo ed hanno anche un po' tartassata la messa in scena che ha costato la cifra rotonda di duecentomila franchi. Emilio Faquet davanti alla mostra di quadri, che è il *Quo Vadis ?...*, di Moreau ha esclamato :

— *Me voilà transformé en critique d'art !*

Il pubblico ama le esposizioni, specialmente quando gli effetti rossi e gialli e turchini della luce elettrica l'abbagliano e va a *risciacquarsi* la vista. Dell'arte teatrale non se ne cura. L'intrigo è banale, ma la messa in scena è meravigliosa — così dice la réclame —; ciò basta al pubblico del teatro *Porte Saint-Martin*.

L'incendio di Roma, il circo col relativo massacro di cristiani, gli fa spalancare tanto d' occhi e di bocca. Gli basta.

Così l' arte, la grande arte drammatica, decade e diviene una speculazione commerciale. Purchè i duecentomila franchi di spesa siano incassati, duplicati, triplicati ! L' arte vien dopo sua maestà il danaro.

E la *Comédie-Française*, il sacro tempio di Molière, ha, per un poco, degenerato, mettendo in scena *Patrie* di Vittoriano Sardou. In Italia il vecchio dramma è uno spettacolo da Arena ; in Francia era uno spettacolo da teatri popolari. Adesso che Sardou non scrive più nulla — se non dei cattivi libretti d' opera, in compagnia di giovani letterati — si dà un po' di coppale, a *Patrie* — come ad un vecchio mobile fuori d' uso — e lo si monta nel primo teatro di Francia. La critica ha fatto buon viso a questa esumazione, ma non è stata entusiasta ; il quadro : *Patrie*, usciva, per modo di dire, dalla cornice : il palcoscenico della *Comédie Française*. E poi, am-

messo che questo dramma sia il capolavoro di Sardou, l'esumazione non ha reso, non renderà alcun servizio all'arte drammatica contemporanea.

Ai dì nostri siamo ben lontani dai primi e non rinnovabili trionfi di *Patrie.* Il teatro moderno batte ben altra strada, insegue ben altro ideale e questo dramma non ha più che il valore di un documento storico; prezioso quanto si vuole, ma un documento. Esso dimostra ai giovani drammaturgi che si è molto camminato e che, per essere degni dei tempi che corrono, non si deve.... tornare indietro.

Pietro Mazzini

" Le cantatrici villane „ di Fioravanti a Roma.

Il proprietario di una pensione privata in Roma, il signor Michel, ha voluto anche quest'anno, come per il passato, offrire ai suoi numerosi amici ed ai clienti la rappresentazione di un'opera dimenticata di un antico maestro italiano: per tal modo gli scorsi anni abbiamo potuto gustare fra le altre opere, la *Rita* del Donizzetti, la *Serva padrona* del Pergolesi, e quest'anno, *Le cantatrici villane* di Valentino Fioravanti.

Ottima idea è questa, dappoichè i cambiati gusti del pubblico non permetterebbero, se non con esecuzioni eccezionalmente perfette, la riproduzione in teatro di tali opere d'altri tempi, nè esse si adatterebbero, per le modeste loro dimensioni, ad un vasto locale.

In un piccolo teatrino, davanti ad una ristretta riunione di buongustai, i quali sappiano apprezzare giustamente siffatte esumazioni, queste assumono una importanza notevole e destano vero interesse.

Come di solito in tutte le opere antiche, anche nelle *cantatrici villane* si rilevano interpolazioni dovute al capriccio degli artisti, rimaste poi nella partitura, e che non sempre è facile riconoscere.

Il maestro Ernesto Rossi, che ha concertato e diretto con gusto colorito l'opera del Fioravanti, non ha tolto tutte le aggiunte: per ciò si è dovuto rilevare una certa disuguaglianza di tipo e di stile in qualche pezzo che al Fioravanti stesso non appartiene, ed anche, per naturale conseguenza, un certo arruffio nel movimento scenico, e nell'azione, dappoichè tali aggiunte, fatte quasi sempre a casaccio, alterano il libretto fino a renderlo assurdo.

Ad ogni modo gli uditori si sono vivamente interessati e molti hanno espresso il desiderio di risentire la simpatica opera dell'illustre maestro napoletano.

Giorgio Barini

Le ultime novità e Due parole nella " Casa di Goldoni „.

Stanis Manca, nell'equilibrio sereno della sua critica, ha trovato, a proposito del nuovo lavoro della signora Rosselli, rappresentatosi al *Valle,* la frase felice quando ha accennato al solito omaggio dei cavalieri serventi,

Molti credono appunto di sminuire nel concetto di cavalleresca cortesia se, della produzione letteraria di una gentile signora, giudichino con severa franchezza.

Fortunatamente la colta autrice di *Illusione* non ha bisogno di tali omaggi, e permetterà che anch' io nella modestia di questa cronaca, accenni alle deficienze della sua commedia, già notate, con lievi varianti, da tutti i critici romani.

La signora *Emma Gianforti*, moglie del signor *Alberto*, che ama riamata, e madre di due cari bambini, cade, non si sa come, nella colpa, e per l' orrore d' averla commessa, abbandona la casa del marito e si rifuggia presso quella della madre. Il marito, dopo tentennamenti e ripulse, la richiama a sè; ma ben presto i due coniugi si avvedono che non è più possibile tornare all' antica, pacifica vita di famiglia, e nuovamente si separano, a quanto pare, per non più riunirsi.

Semplice argomento, adatto per commedia acutamante psicologia, e che aveva ragione d' essere soltanto, mercè uno studio paziente di anime, un razionale svolgimento di sentimenti, che conducesse i protagonisti alla catastrofe che l' autrice si era proposta.

Ma la signora Rosselli, a mio avviso, quantunque abbia molto bene impostato il primo atto e abbia condotto con perizia varie scene, non ha saputo, nel concetto ideale e neanche nella tecnica del lavoro, svolgere l' azione che le era balenata alla mente.

Questo difetto fondamentale ha reso non vitale la sua commedia che è restata avvolta in un' indeterminatezza costante, in un grigio uniforme e monotono, che giustifica la freddezza del pubblico.

A me pare che la gentile signora, per una certa arditezza vivace d' ingegno, come già nel secondo atto di *Anima*, si avventuri a voler rendere su la scena, ambienti e sentimenti che non conosce, falsandoli cosi, e magari esagerandoli, a danno delle linee generali del lavoro e del rilievo dei singoli caratteri. Ma è un difetto di cui si potrà correggere coll'esperienza e con una maggiore ponderazione nella scelta degli argomenti.

*

Il Novelli, nelle ultime recite della stagione, ha dato qualche altra novità di brevi proporzioni. Prima, per importanza: *Uno degli onesti* di Roberto Bracco, un atto denso d' idee, tagliente, ferocemente satirico, acutissimo e, a mio vedere, bellissimo. È uno di quei lavori che s' impongono, come si è imposto, al pubblico, unicamente per la grande superiorità intellettuale dell' autore, ma innanzi ai quali la critica deve togliersi il cappello e salutare.

Tra i successi vanno anche notati un atto, tra gaio e commovente, condotto con molta abilità, di Franco Liberati: *Un figaro della rivoluzione*, che Novelli ha dato nella sua serata di onore, e un brioso monologo di Cesare Ruberti: *I guai di un maestro di musica.*

La Casa di Goldoni ha poi chiuso trionfalmente le porte, per riaprirle

in novembre, con altre *Due parole* dette dal Novelli alla ribalta, e che hanno dato occasione al pubblico romano di fare una calda dimostrazione di affetto all' illustre artista.

Egli ha detto, con molta semplicità, che, nonostante le molte fatiche per stabilire le basi della *Casa*, doveva confessare che non aveva raggiunto la meta agognata, poichè gli manca ancora a dirozzare, in qualche modo, la sua idea.

Il lungo cammino che deve però percorrere non lo sgomenta; egli ha fede nel suo ideale e nell' arte italiana. Ha fiducia poi nel pubblico e nella stampa, che ringrazia per i grandi incoraggiamenti che finora gli hanno dato. Accennando inoltre che il suo lavoro è stato tutt' altro che sterile, dimostra che, in *144* recite, ha dato *78* lavori, dei quali *41* italiani, *35* stranieri e *2* di Shakespeare, che appartiene a tutte le nazioni, perchè il sole non è straniero in alcun luogo. Ha soggiunto che gli si è rimproverato di non aver tracciato un programma a linee definite della *Casa di Goldoni*; ma con ciò egli ha usato una furberia, perchè è meglio prometter nulla e far poi qualche cosa, che dare grandi promesse senza poi mantenerle. Ha conchiuso con due brevi episodi comici per dimostrare che il suo addio al pubblico era un semplice atto di saluto, ma pieno di commozione. E l' artista, che ha finto tante volte di piangere, aveva negli occhi lagrime vere.

Luigi Grande

“ Maria Emanuela Cattaneo „ di Diego de Gregorio al “ Mercadante „ e “ El Fator Galantomo „ al “ Sannazaro „ di Napoli.

Se il saggio di teatro storico-romantico, che Diego de Gregorio ha voluto darci con il suo nuovo dramma, intitolato: *Maria Emanuela Cattaneo*, non è stato in modo decisivo condannato dal pubblico, vuol dire che l'autore l'ha curato con serietà d' intenti, non disgiunti da passione schietta. Così il dramma, ricavato da storie e da cronache di sangue, di veleni, di congiure, di tradimenti, di follie, di *amori et armi*, appare opera sincera, mentre le sue origini non potrebbero non destinarlo ad un risultato di voluta, manierata teatralità. Ammesso, dunque, nell'autore il convincimento nella vitalità del genere dal quale ha voluto trarre il lavoro scenico che ha offerto al giudizio degli ascoltatori, non resta che vedere fino a qual punto sia egli riuscito nel còmpito assuntosi. Il lavoro è, storicamente, giudicato esatto nei suoi rapporti. Teatralmente, mentre s' inizia e svolge con lodevole spontaneità, verso la fine s'indugia, s'imbarazza, si tormenta, si offusca. Alla rapidità, alla quasi semplicità delle prime scene, succedono momenti drammatici inerti, oscuri, ibridi. Appare evidente nell' autore il tormento di venire ad una conclusione logica, a cui però viene, ma tradendo (le licenze artistiche non sono vietate quando sono belle !) la storia. E ciò, facendo le debite quanto rare eccezioni, avviene di tutti i drammi, non scaturiti dalla vita attuale, ma derivati da storie, leggende, ed anche da cronache... d' altri tempi.

Ma il marchese di Squillace ama il genere eroico - romantico, e lo ama al punto che si meraviglia quando apprende che un povero mortale, anche studioso di cose d'arte, non tenga presente o l'*Ernani* di Hugo o *I tre Moschettieri* di Dumas padre! Quindi non è neppure da tentare un consiglio da amico con lui, per dirgli che occupasse più vivamente il suo tempo, e che non è proprio desiderato, anche dai più codini, un ritorno ai " nottetempi " o alle " bieche ire "! Del resto, faccia come sa e come vuole; l'essenziale è che abbia un vero convincimento in ciò che produce. La messa in iscena fu curata in modo fedele e lodevole, e i costumi, se non sempre impeccabili, brillarono per il loro sfarzo più di colorito che di sostanza.

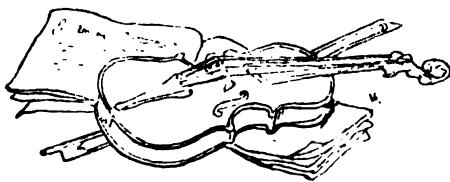
La rappresentazione si svolse in mezzo a nudriti applausi e a chiamate al proscenio. Però l'autore comparve soltanto all'ultimo atto.

La compagnia Vitti-Raspantini, salvo il Vitti, il Drago, il Piamonti, le signore Vitti e Raspantini, che impegnarono tutto il loro valore, eseguì il nuovo dramma con risultato assai mediocre.

La compagnia Zago-Privato, con fortuna non troppo sorridente, ha compiuto ieri un corso di rappresentazioni al nostro *teatro Sannazaro.* Lo ha iniziato con riduzioni ed adattazioni non sempre felici, e lo ha chiuso con interpretazioni geniali di lavori d'arte del ricco e buon repertorio veneziano.

Lunedì 25 marzo, ha dato un lavoro del dottor Luigi Sugana, una commedia-dramma in tre atti, nuova per noi. È un lavoro di assoluto colore locale e contiene il caso d'un fattore non riconosciuto in tutta la sua essenza di vero galantuomo, fedelissimo alla casa in cui ha vissuto, e per la rovina della quale, si ammala sino a morirne! I tre atti contengono pregi di buona osservazione, gentilezza di pensieri, delicatezze di situazioni, correttezze di sceneggiatura, ma, tutta insieme, ci pare che la commedia non risulti schietta e sincera come dev'essere una buona, spontanea produzione dialettale.

Emilio Zago vi recita, da grande artista, la parte del protagonista, Nemi Strussia. È cooperato validamente dal Privato, dalla Borisi, dal Brizzi e dai Bianchini.

D. M.

“ Bloc–notes „ parigino

— Al *Vaudeville* ebbe un lieto successo *Pente douce* di Fernando Vanderem. Scrittore fiorito, psicologo sottile, « *causeur spirituel* », Vanderem ha raccontato in quattro atti la storia di un *ménage à trois*. L'argomento non è nuovo, ma è così umano... nella società parigina, che piace sempre. L' adulterio è una miniera del Transvaal dove il piccone del drammaturgo parigino lavora instancabilmente. Vanderem ha messo in scena due amanti che, a poco a poco, senza convulsioni violenti, scivolano giù per la *dolce china* dell' adulterio.

— A *Pente douce* succederà una commedia di P. Hervieu, della quale si ignora ancora il nome.

— Al *Variétés*, fra una settimana, andrà in scena *Veine*, commedia in quattro atti di Alfredo Capus.

Il teatro *Variétés « n' a vraiment pas de Veine »*: *Médicis* di Lavedan dormono già il sonno dell'oblìo e *Le Premier Mari de France* sta per sbarcare il lunario. Speriamo che colla commedia di Capus il teatro del *boulevard Montmartre* abbia veramente della *veine.*

— *La Revue Blanche* ha pubblicato una nitida edizione di *La Bourse ou la Vie* dello stesso Capus. Se ve ne parlo non è per ricordarvi il magro successo ottenuto da questa commedia in Italia, ma per complimentare il vostro concittadino Cappiello, che illustrò la copertina del libro con tre tipi parigini autentici al fisico... ed al morale. Il Cappiello — non c' è che dire — ha penetrato l'anima parigina e la traduce con una grande semplicità di linee. Un tratto, un solo tratto, gli basta per formare colla matita un carattere.

— Al *Théâtre-Libre* — che non è più quello fondato da Antoine — s' è dato un melodramma in due parti e sette quadri della signora Tola Dorian: *La Roccia di Sisifo*. Un padre sposa, senza saperlo, sua figlia. Informatine entrambi, si separano, e la figlia si fa monaca.

Ma l'amore di costei sopravvive alla separazione.

Audaces fortuna juvat — dice il proverbio latino. Purtroppo non è sempre vero; l'audacia di Tola Dorian non ebbe fortuna.

— La censura ha interdetto *La question des huiles*, commedia in un atto del giornalista Jean Drault, redattore della *Libre Parole*. Il teatro *Grand-Guignol* era pronto per la prova generale quando intervenne il *veto* di Anastasia.

Un deputato si propone di rivolgere una domanda al ministro dell'istruzione pubblica per avere il pretesto di leggere, da capo a fondo, la commedia. Così il *Journal Officiel* la stamperà, migliaia di persone, a Parigi ed in provincia, la leggeranno e... non ci sarà più motivo di mantenere il *veto*. La trovata è nuova; ma, poichè la commedia mette in scena un ministro del gabinetto Waldeck-Rousseau ed un deputato della maggioranza, potrebbe darsi che, pur trattandosi di una *question des huiles*, la cosa non andasse liscia come l' olio.

— Al *Teatro Sarah-Bernhardt* andrà presto in scena *Mènage moderne* di Gustavo Guiches.

— In mancanza di una buona novità, il teatro *Folies Dramatiques* darà un vecchio e celebre dramma: *Latude ou trente-cinq ans de captivité* di Guilbert de Pixérécourt e Anicet Bourgeois. Brrr....!

— L' *Ambigu* fa quattrini con *Le due orfanelle*, quindi, dopo *Le due orfanelle*, avremo *La Closerie des Genêts*. Il dramma a forti tinte resiste..., dunque, dopo *La Closerie*, avremo *Infame*, cinque atti e dieci quadri di Spitzmuller, tratti dal romanzo omonimo pubblicato nel *Petit Journal*, e, dopo *Infame*, il *Piccolo muto*, dramma che si svolge ai tempi nostri, a Montmartre, ai piedi del sacro colle.

— L'arte drammatica francese porta il lutto. Got, il vecchio, il venerando attore della *Commédie-Française*, è morto; Gille il critico insigne del *Figaro*, autore drammatico di vaglia, se ne è andato anche lui. Due posti sono vacanti. Ci sono due forti ingegni per occuparli? Ai posteri...

— All'*Opéra-Comique* si ripete l'*Ouragan*, dramma lirico, parole di Emilio Zola e musica di A. Bruneau, vagneriano fervente.

Pietro Mazzini

Voci del Peristilio

— Al *S. Carlo* di Napoli si è riprodotta l'*Iris* di Mascagni. L'opera ha trovato la medesima accoglienza di quando si è rappresentata per la prima volta allo stesso teatro. Circa l'esecuzione la signorina Fausta Labia, intelligente artista, è stata accolta benignamente, come pure il tenore Ventura che, sebbene nella prima rappresentazione non fosse nella pienezza dei suoi mezzi, nelle successive rappresentazioni ha potuto farsi valere. Procedono alacremente le prove di *Fedora* di Giordano, che andrà in iscena il 6 aprile, e questo sarà l'ultimo spettacolo della stagione. Leopoldo Mugnone è stato anche per l'*Iris* l'intelligente direttore ed ha ottenuto nella esecuzione in generale, ed in ispecie nell'*Inno al Sole*, un grande successo.

— Al *San Carlo* con una rappresentazione di *Tosca*, questa sera, primo aprile, si festeggerà Giacomo Puccini, di passaggio per Napoli, reduce da Palermo, ove ha presenziato all' andata in iscena della stessa *Tosca*. Il Puccini assisterà allo spettacolo.

— All' Accademia di S. Cecilia a Roma il *Concerto corale classico* diretto dal maestro Raffaele Terziani fu molto importante pel programma e per la relativa esecuzione. Da un complesso di 150 voci, bene affiatate, si gustò molto lo *Stabat*, capolavoro del Palestrina, un mottetto di Bach: *Dio, mia sola gioia* ed il *Tedeum* di Mendelssohn, prima esecuzione in Italia. All'organo, il maestro Capocci eseguì anche una *Sarabanda* e *Fuga* di Bach e la quarta sonata per organo del Mendelssohn.

— La *Forturella* di Luigi Pignalosa, il baritono napoletano che è anche un compositore, si è rappresentata all' *Adriano* di Roma. Il lavoro è in un atto e l'argomento rispecchia molto quello di *Cavalleria rusticana*. La rappresentazione è proceduta fra applausi e parecchie chiamate all'autore, ma la critica romana ha giudicato il lavoro abbastanza severamente e poco vitale, mancante di un carattere di unità nella concezione musicale.

— Al *Costanzi* di Roma si è data un' ottima esecuzione del *Rigoletto*. La Barrientos ed il Bonci ne han riportato un successo pieno ed incontrastato.

— Alla *Pergola* di Firenze a scopo di beneficenza si è organizzato uno spettacolo al quale ha partecipato il fiore dell'aristocrazia. Una commedia francese e *La locandiera* di Goldoni seguite dal ballo *La fata delle bambole* han costituito uno spettacolo di prim'ordine che ha addirittura entusiasmato il pubblico sceltissimo e numeroso. L'incasso è stato rilevante.

— Nei teatri fiorentini. Al *Pagliano* spettacolo verdiano con *Aida* e *Trovatore*, rappresentazioni abbastanze fortunate. La *Pergola* si è aperta il 19 marzo col *Ballo in Maschera*, inaugurando la lapide in memoria di Giuseppe Verdi. Seguiranno delle rappresentazioni di *Tosca* col de Marchi e Camera.

— Il *Mefistofele* di Boito, ricomparso sulle scene della *Scala* di Milano dopo 14 anni, entusiasmò trascinando il pubblico a manifestazioni di simpatia per l'autore. La Carelli ed il Caruso, concorsero col loro valore al trionfo del capolavoro di Arrigo Boito. Ed ora non si aspetta che il tanto atteso *Nerone*, promesso per la prossima stagione.

— La *premiere* della *Tosca* al *Massimo* di Palermo, ci scrive *Olozzilap*, ebbe un successo di stima, dovuto alla presenza del Puccini che gode, colà, molte simpatie, ed in parte anche alla *clàque*. Furono bissate le arie del tenore nel primo e nell'ultimo atto, la preghiera della prima donna nel second'atto, il finale del duetto tra Tosca e Cavaradossi all'ultimo atto. Il Puccini fu evocato una ventina di volte alla ribalta; ma gli applausi, non sempre spontanei, furono piuttosto per l'Autore dell'affascinante *Manon* e della geniale *Bohème*, che non per il Musicista della *Tosca*. Nel pubblico si notò una grande freddezza malgrado l'effimero successo. Eccellente l'esecuzione della Bianchini-Cappelli, dell'Anselmi, del Giraldoni e dell'orchestra. Le recite precedenti dell'*Otello* e della *Lucia* ebbero ottimo successo.

— Lina Cavalieri al *Mariani* di Ravenna ha ottenuto un completo e meritato successo nella *Bohême* di Puccini.

— *La chiocciola*, nuova commedia di Augusto Novelli, di carattere satirico-politico, al *Reinach* di Parma, recitata dalla compagnia de Sanctis piacque nel primo atto, ma cadde nei seguenti altri due. L'autore fu evocato al proscenio fra vivi contrasti.

— Al *Regio* di Parma la nuova opera del maestro Arnaldo Golliera, insegnante in quel Conservatorio, ebbe infelice esito, dovuto anche ad una esecuzione pessima. L'opera, tratta dalla commedia di Molière: *Les precieuses ridicules*, era intitolata: *Le preziose*.

— *Olga* ci scrive da Bergamo: La sera del 23 marzo ebbe luogo l'inaugurazione del *Teatro Nuovo*, con un concorso di pubblico numeroso ed intelligente. Il nuovo ambiente artistico è riuscitissimo sia dal lato artistico, come da quello di offrire tutte le comodità necessarie in un teatro moderno. Lo spettacolo scelto per l'apertura fu la *Sonnambula* che ebbe interprete valorosa la Huguet, protagonista. Degni compagni le furono il tenore de Neri ed il baritono Fabbri Locsmi. L'orchestra, con poche prove, sotto la direzione del giovane maestro Bavagnoli, che è una speranza artistica, fu accuratissima. Insomma uno spettacolo ottimo, inizio felicissimo pel nuovo teatro. Al primo maggio sulle stesse scene andrà Gustavo Salvini, con la sua compagnia.

— Allo *Storchi* di Modena la *Lucia* ebbe esito entusiastico, protagonista l'Aifos, giudicata artista eccellente.

— Le commemorazioni Verdiane.

A Modica un concerto musicale preceduto da discorsi di occasione del maestro Enrico Mineo, direttore di quella banda musicale, e dell'avvocato Filippo Floridia, fratello al noto musicista.

A Cagliari al *Politeama Regina Margherita* una conferenza del professore Folchi sulla vita e le opere di Verdi, seguita da musica di occasione.

A Pistoia, al *Manzoni*, un attraente concerto con gli artisti Carobbi, Gannucci, Banti, Ninci, Pieri e de Nora. Diresse il maestro Bellini. Molto apprezzata una conferenza del prof. Arnaldo Bonaventura.

A Vercelli, al *Municipale*, un concerto con artisti della compagnia che attualmente dà spettacolo d'opera colà. Esecuzione mediocre. Introito

netto di lire 300, che andrà, come contributo di Vercelli, all'erezione del monumento a Milano.

A Cuneo il prof. Boccaccini parlò di Verdi al *Politeama Toselli* e da 70 voci venne eseguito il coro dei *Lombardi*, con accompagnamento di orchestra. La direzione della festa Verdiana era affidata al maestro Zurlo e la Banda municipale dette anche il suo contributo con l'esecuzione di alcune sinfonie e dell'atto 3° dell' *Ernani*.

— Per deliberazione del Consiglio Comunale di Firenze, il teatro *Pagliano* e la via ove si trova il teatro, han preso il nome di *Verdi*.

— Fra le ultime, nitide pubblicazioni dello Stabilimento Ricordi, sono da notare quattro composizioni delicate, linde, carezzevoli, del maestro Umberto Mazzone, nostro compagno di lavoro. Si tratta di tre piccoli pezzi per pianoforte: *Ultime foglie*, notturnino; *Scala di seta*, piccola serenata; *Edera*, tempo di valzer; di una melodia per canto: *Amore e dolore*. Indichiamo ai cultori e ai buongustai di musica, le composizioni del maestro Mazzone, che sono il prodotto di un lavoratore coscienzioso e di un artista.

— Il celebre baritono Victor Maurel ha recitato al *Théâtre des Capucines* a Parigi in una commedia intitolata: *Ie ne sais quoi*. L'impressione del pubblico ha giudicato il celebre artista poco superiore ad un dilettante di buon gusto.

— Al *Reale* di Dresda ha trovato ottima accoglienza la nuova opera *Nausica* di Bunkert. L'azione è rilevata da due canti, il sesto ed il tredicesimo dell' *Odissea*. Alla rappresentazione assistevano molte notabilità artistiche che giudicarono favorevolmente l'opera. Questo lavoro fa parte di una trilogia tratta dal poema di Omero. Le prime due parti, rappresentate a Dresda ed Amburgo hanno avuto successo mediocre; più fortunata è stata quest'ultima.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Antologia (Nuova) — Anno 36. Fasc. 702 — 16 marzo. Roma.

" Sopra una carta " (*Na Iedna Carte*) dramma in 5 atti di Enrico Sienkiewicz, traduzione dal polacco del professor Domenico Ciàmpoli: i primi due atti.

Revue d'Art dramatique — 16e année — Février-Mars. Paris.

Campagne contre la décadence. (Con questo fascicolo l'antica Rivista riprende la campagna contro l'avvilimento della scena, si ripromette di rilevare tutte le cause che menano alla decadenza del teatro e di escogitare i mezzi per farlo rifiorire. Essa dà libero corso a tutte le opinioni, perchè dalla discussione risulti chiaro ciò che va combattuto e ciò che va incoraggiato. Definisce l'arte di decadenza: " art de verité maigre et de vie écrémée, l'art demi-mondain, demi-distingué, demi-polisson, demi-moral ". Esamina la produzione teatrale mese per mese; così nel fascicolo di febbraio Lucien Besnard si occupa, commentandoli " par les adversaires de l'esthétique et de la morale bourgeoises " di *La Petite Paroisse* d' Alphonse Daudet e di *En fête* di Auguste Germain. Nel fascicolo di marzo: Jules Case, sotto il titolo "*Diathèse*" classifica le varie cause di decadenza: *arbitraire et irréalité, l'Exotisme, désaffection des Maîtres, Ou Déséquilibre, Ou Dessèchement, Anesthésie de la Critique;* Eugène Morel si occupa della produzione di febbraio, di *Le Domaine* di Lucien Besnard).

Revue des deux mondes — Tom. 12 — 15 mars. Paris.

Comédie Française: reprise de " Patrie ", Sardou; *Gymnase:* " La Bourse ou le vie ", Capus; *Antoine:* " Les Remplaçantes ", Brieux: René Doumic. Le Théâtre de Max Halbe: *** (Da questo studio risulta tutta l'opera di Max Halbe, il drammaturgo tedesco che con Hauptmann può dire di essersi formata una vera personalità spiccata di artista. L'articolista l'esamina con concisione e chiarezza, ma si ferma specialmente su due drammi, *Giovinezza* e *Terra Madre*, e esprime tutta la sua predilezione per quest'ultimo, che è tutto materiato di psicologia umana. Due anime, fatte per unirsi, sono divise da circostanze sociali, quasi senza saperlo. Per le medesime circostanze, si rivedono, si avvincono, si perdono! Il lavoro è modernissimo e desta, con l' attenzione la più intensa, le sensazioni più vive).

Irma Gramatica

PER I GIOVANI

a LUIGI CAPUANA

Caro Luigi, lessi l'articolo tuo pubblicato in questa Rivista e del punto interrogativo del titolo — *Nuovo ideale?* — intesi subito l'ironia profonda. Tutto l' articolo era un diluvio di staffilate, era una magistrale fustigazione inflitta a coloro che, per follia, per ignoranza, o per prosopopea, contribuiscono al confusionismo della nostra scena di prosa e tendono a trascinare quel buon fanciullone del pubblico ad equivoci esiziali. E tu che, per fortuna tua, non frequenti i palcoscenici, non puoi sapere, non puoi immaginare neppure come già codesti equivoci fatti di paroloni reboanti e spesso anche di opportunismo e mala fede abbiano già avvelenato l' ambiente dell'arte teatrale e corrotti, per così dire, delle forze preziosissime che sono state e spero, malgrado tutto, saranno ancora il maggior vanto del teatro nostro. Ermete Zacconi, per esempio — il magnifico attore che ha avuto sino a pochi anni or sono il privilegio d' una delle più potenti dizioni drammatiche che abbiano mai animata la parola scenica — è capace di giurare ai giovani di oggi, i quali giustamente lo ascoltano compresi d'ammirazione, che *Il padre*— lo strano e brutto dramma di Strindberg—è un capolavoro degno di Shakespeare. E il perchè è nel fenomeno che bene ha suscitata la tua ironia: la fisima del *nuovo ideale.* Difatti quel dramma è costruito malissimo e quelle scene, che non rispondono a nessuna norma di prospettiva teatrale, a nessun intendimento estetico, a nessun concetto d'armonia di linee e che hanno asprezze brutali e sensazionali, contengono una qualche idea ambigua, che ognuno interpreta a modo suo, sempre allontanandosi dal pensiero che lo stesso autore mi rivelò—ricordo benissimo — in una lettera scritta in buon francese. E mentre Zacconi esalta *Il padre*, che è il dramma mostruoso d' un autore forte. o *Il quadro del Signorelli*, che è il dramma orribile d'un autore ignoto, ecco che Eleonora Duse, colei che trasse dalla verità palpitante gli accenti più suggestivi onde affascinò il mondo, di-

mentica tutto il suo glorioso passato e, mediante la sua influenza irresistibile, mette a soqquadro le menti giovanili predicando non so quali anacronismiche ripristinazioni elleniche e confondendo maledettamente le sue fantasie moderne, magari nobilissime, con le visioni dell' arte d' un tempo in cui ogni bellezza di forma rispondeva sinceramente all'istinto e alla vita di tutto un popolo, alla sua religione, alla sua attività, ai suoi vizii, alle sue virtù, al suo momento storico.

Hai ben ragione, mio ottimo Luigi: cotesti atteggiamenti jeratici come di àuguri assorti nelle contemplazioni ansiose e aspettanti dal volo o dal canto degli uccelli l'indice dell'avvenire, coteste affannose ricerche o altezzose proclamazioni di nuovi ideali sono sintomi di morbi gravissimi e diffusi, i cui microbi, come quelli della malaria scoperti dal dottor Grassi, trovano il terreno proprizio negli organismi delle zanzare, cioè degli imberbi giovani irrequieti e svolazzanti, ai quali tu, nel tuo articolo, rivolgi paternamente la tua parola saggia. Ma lascia, nondimeno, che io, pure intendendo la saggezza tua - la saggezza del critico che ha scritto assiduamente di arte quando la generazione a cui io appartengo belava appena e quando, conveniamone, alcune parole da te adoperate oggi non avevano il significato che oggi hanno - , sì, lascia che io mi permetta di farti notare ciò che nel tuo discorso, nel tuo articolo, un penalista chiamerebbe *eccesso di difesa.* Tu difendi l'arte del teatro dalle allucinazioni, dalle chimere e dalle imposture che la minacciano o già la colpiscono. Difesa santissima! Ma l'eccesso pericoloso, per non dir criminoso, è in questa tua frase tematica: “ *l'artista ha quasi vergogna di mostrarsi artista soltanto; ha messo superbia, si è lasciato lusingare dall'orgoglio di apparire o di essere qualche cosa di più: — pensatore!* „ E, affinchè io, per farmi capire da chi mi legge, non sia costretto a ripetere parecchi dei periodi in cui la tua frase tematica è svolta, ne estraggo il succo. In fondo, tu hai l'aria di escludere dal teatro drammatico tutto ciò che è *problema* e anche un qualunque scopo sociale, morale, scientifico, psicologico di artista pensoso. L'autore oramai — dici tu — si confonde in chiose e schiarimenti; e se non può darli direttamente, li mette in bocca ai suoi personaggi, e dimentica di farli agire, dimentica che essi dovrebbero essere creature indipendenti, occupate e preoccupate delle lor facende, delle lor passioni, dei loro dolori, dei loro capricci, delle loro birbonate. Ma, mio caro Luigi, se l'autore fa così, egli è, anzitutto, un pessimo autore. E è pessimo, non già perchè sia pensoso, non già perchè abbia l'intenzione di dire qualche cosa al pubblico pur divertendolo o commovendolo, ma semplicemente perchè non glie lo sa dire nella forma

da lui prescelta, semplicemente perchè è pensoso senza essere davvero commediografo, semplicemente perchè ignora l'arte di cui si serve, semplicemente perchè insomma egli non sospetta neppure che il modo di far venire un personaggio in iscena e la costruzione dialogica e la sapienza di discernere quale parte d'un'azione debba essere presentata alla ribalta, quale debba essere raccomandata all'intuito dello spettatore, come debba inquadrarsi una commedia concernente la favola contemplata e come si ottenga sul teatro lo stesso necessario effetto di prospettiva che si prefiggono i pittori, constituiscano un'arte diversa da tutte le altre, che ha le sue *maniere*, i suoi *metodi*, i suoi *stili*, i suoi segreti. Ed è questa precisamente la grande verità che pochi vogliono riconoscere. L'arte del teatro è ritenuta, generalmente, una umile vassalla delle arti che le sembrano affini, quando non è ritenuta addirittura una facile adattazione d'ogni qualunque attività cerebrale. Ecco perchè un pensatore, solamente perchè pensa, un poeta solamente perchè ha scritte delle pagine belle e armoniose, credono di saper fare, da un giorno all'altro, del teatro eccellente. Ed ecco anche perchè ci sono pochi avvocati, pochi medici, pochi maestri di scuola, pochi giornalisti, pochi buoni borghesi, pochi portinai che muoiano senza avere scritta per lo meno una commedia.

E, tornando al tuo ammonimento, intendiamoci. Non è punto indispensabile che il teatro sia fatto di scienza, di sociologia, di filosofia, e nemmeno di poesia. Ciò è assodato. Ma mi sembra ugualmente assodato che tutte queste cose possan diventar teatro purchè passino a traverso l'arte teatrale come a traverso una macchina trasformatrice, purchè, in altri termini, esse fungano da *materia prima* e subiscano, nelle viscere della macchina, l'elaborazione che le trasformi per la scena. È il processo d'ogni sorta di produzione. Il dire, che la sociologia non possa mai insinuarsi nella composizione organica d'un'opera scenica è lo stesso che non vedere nel filugello del baco da seta la possibilità di divenire splendida stoffa. Ed escludere dal teatro drammatico, assolutamente, la presentazione d'un problema e l'aspirazione di esprimere un *pensiero*, di lumeggiare una *tesi*, di esporre un *fatto* significativo, di generare una discussione utile, di rasentare, se non di conseguire, uno scopo etico, è lo stesso che gettar via insensatamente come zavorra più della metà del teatro prodotto fino a ieri.

Da Aristofane che metteva in caricatura i personaggi più cospicui dei tempi suoi e le cui creazioni erano un commentario spietato dei mali che travagliavano Atene, a Dumas fils che ha quasi sempre creduto, non pure di enunziare, ma di risolvere altresì le sue tesi di moralista con predominio di feminismo immaturo; dalle " *commedie*

dell' arte „ che, nonostante l' improvvisazione farraginosa e lo scoppiettio dei lazzi, finivano assai spesso con un predicozzo moralizzatore, alle commedie di Carlo Goldoni, le quali, benchè fossero tra le manifestazioni d' arte più scevre d'intenti filosofici e più essenzialmente teatrali, contenevano poi quasi sempre l'ammaestramento per il pubblico a cui Goldoni si rivolgeva; dallo *Shylock* di Shakespeare scritto per mettere l' uno di fronte all' altro, con sì grande sagacia dimostrativa, l' ebreo troppo losco e il cristiano troppo crudele ai simboli di Ibsen che hanno, anche talvolta nella loro ingenuità, tanta potenza scenica e tanta forza di pensiero convincente, tu trovi, a centinaia, gli esempii incliti d' un teatro che non è fine a se stesso.

Tu citi Scribe; e Scribe, lo so, non era che un delizioso costruttore di commedie. Ma citi anche Dumas fils, e la citazione non calza perchè egli non faceva che mettere la sua geniale abilità di commediografo al servizio d' una idea da lanciare; e nessuno autore drammatico è stato mai più di lui convinto d'essere un pensatore. E citi poi Becque che, forse, a prima giunta può parere un artista tutto dedito a cercare la forma teatrale aristocratica d'una verità direttamente osservata senz' altra meta da raggiungere. Ma chi guardi da vicino la poca e densa produzione di questo commediografo — la cui scarsa fecondità era, in certo modo, compensata dalla acuzie insistente, onde egli parve perfino noioso ai parigini che gli dettero del *raseur* — trova subito nell' amarezza di lui i caratteri d'una specie di filosofia aspra che appunto, nella soverchiante intensità del dialogo, sopraffaceva l' arte, limitava l' abilità, e sommetteva, anco una volta, il teatro al pensiero.

E tutte queste cose, mio caro amico illustre, non le dico per te, che probabilmente le hai insegnate agli altri. Le dico per tutti coloro che per caso non sappiano comprendere la ragione impulsiva del tuo ammonimento e il sarcasmo sapiente della esagerazione. Ricordati delle zanzare, ricordati della malaria, ricordati dei microbi. Come, quando la Duse fa le sue predicazioni sull' arte greca, i giovani, un po' intontiti, cominciano a credere nella necessità dell' incesto per fare del teatro *bello*, così, quando tu ti allarmi per l' ingerenza dei pensatori nell'arte della scena, è molto probabile che per la suggestione dell' autorità tua i giovani credano che per essere un buon autore drammatico sia necessario sopra tutto chiudere in una scatoletta la materia grigia del cervello pensante presso a poco come fanno i cinesi per arrestare lo sviluppo dei loro piedi. Mio ottimo Luigi, stiamo attenti! La cineseria dei cervelli, in Italia, è già molto inoltrata!

Roberto Bracco

LA BIENVENUE À L'ITALIE

O Toulon, sur ta rade où se tiendront un jour
Les états généraux du monde,
Où la Paix, déesse féconde,
Par la voix des canons proclamera l'amour,

Sur cette rade, — une merveille ! —
Lac bleu, saphir changeant d'émeraude entouré,
Azur qui réfléchit le vert d'un bois sacré
Et qu'une montagne surveille,

Deux escadres, demain, tous leurs pavois au vent,
S'avanceront dans la lumière,
Et — solennité coutumière —
S'enverront l'une à l'autre un salut émouvant.

Agitant le rameau de l'arche,
Deux nations — voyez! — s'avancent sur les eaux;
Leur sol les suit, et c'est le pont de leurs vaisseaux:
Ce sont bien deux peuples en marche.

L'un chez lui, dans ses eaux, glorieux visité;
L'air fait vibrer, le soleil dore
Notre pavillon tricolore
Qui se confond avec l'autre — dans la clarté.

Cet autre, quel est-il, ô France?
Il a, comme le tien, trois couleurs, rouge, blanc,
Mais où le tien est bleu, l'autre, en se déroulant,
Fait flotter le vert..... l'Espérance.

Est-ce bien toi qui viens à nous, sur ces îlots
Détachés de ta terre ardente,
Aïeule antique — du vieux Dante
Qu'à Venise, le soir, chantent les matelots?

Oui, notre cœur t'a reconnue!
Mère de tous nos arts, de tous nos Dieux latins,
C'est bien toi!.... Salut donc à tes jeunes destins;
Sois, chère sœur, la bienvenue!

Dante et Victor Hugo sont des maîtres pareils;
Toujours, partout, ta gloire à la nôtre se lie;
A Goldoni — Molière a donné des conseils;
Comme il n'est qu'une France, il n'est qu'une Italie;
Lorsque nous l'oublions, jamais Dieu ne l'oublie,
Et l'univers jaloux se chauffe à nos soleils.

Jean AICARD

Questi versi sono stati detti la sera del 3 corrente al teatro *Municipal* di Tolone, in occasione della grande rappresentazione di gala, data in quella città dalla compagnia di Ermete Novelli con *Papà Lebonnard* di Jean Aicard.

La critica in Italia

Nella sua nota prefazione al *Pierre et Jean* — uno tra i più malinconici romanzi usciti dalla penna di Guy de Maupassant — questi, difendendo la sua produzione romantica, esponeva in poche parole che cosa debba essere un Critico e fin dove possa giungere il suo diritto nell'esame d'un lavoro d'arte. “ Un critico intelligente „ scriveva “ dovrebbe cercare in un'opera tutto ciò che meno rassomiglia a quanto già sia stato fatto, e spingere fin dove è possibile i giovini a tentare vie nuove. Tutti gli scrittori hanno reclamato con persistenza il diritto assoluto, diritto indiscutibile, di comporre, cioè d'imaginare o d'osservare secondo la loro concezione personale dell'arte. L'ingegno è un prodotto dell'originalità, la quale è un modo speciale di pensare, di vedere, di comprendere e di giudicare. Or bene, il critico, che pretende stabilire certe regole invariabili di composizione si troverà sempre in contrasto contro un temperamento d'artefice recante una nuova maniera. Un critico per meritarsi questo nome, non dovrebbe essere se non un'analista senza tendenze, senza preferenze, senza passioni, e, come un perito d'arte, non apprezzare se non il valore artistico dell'oggetto che gli si sottopone. La sua comprensione, aperta a tutto, deve assorbire interamente la sua personalità perchè egli possa scoprire e vantare i libri come giudice, anche quando non li ami come uomo „.

Queste sane e giuste parole mi ritornano alla mente, ogni qual volta ho l'occasione di osservare come sia fatta la critica in Italia!... Esse dovrebbero essere scritte a caratteri cubitali sopra le illustri tavole, dove siedono coloro i quali esercitano le funzioni di censore, per nostra disperazione e per somma confusione del pubblico. Esse dovrebbero esser dette e ripetute e cantate in musica su gli angoli delle strade, nei pubblici esercizii, nelle redazioni dei giornali, per richiamare alfine al giusto senso delle cose e negli onesti limiti della

loro azione tutti quegli amabili sfaccendati a cui sorride l'idea d'erigersi a giudici inappellabili dell'opera d'arte e di farsene difensori o detrattori di fronte alla moltitudine indifferente!

I diritti della critica? In Italia, a quanto sembra, essi sono sconfinati e irriducibili. Vanno dalla lode sfacciata e bugiarda all'insolenza volgare e diffamante. Si estendono alla vita privata dello scrittore, alla sua educazione morale, alla sua origine e alla sua discendenza. Giungono perfino a ingombrare la stessa sua coscienza e a devastare quando occorra la sua anima e a inceppare la sua libertà di pensiero.

I diritti della critica? Ma sono sacrosanti come quelli dell' Onnipossente che giudica gli uomini dopo la morte! E guai a chi li contesta o cerca soltanto di limitarli e di discuterli!...

Questo strano stato di cose sarebbe sopportabile in un sol caso: che la critica fosse esercitata esclusivamente da uomini singolari, d'un'onestà a tutta prova, d' un ingegno superiore alla media. — Ebbene: da noi invece è tutto il contrario! Se c'è paese al mondo dove la critica sia caduta in mani filistee, questo è appunto l'Italia!.... La critica in Italia è divenuta infatti il monopolio di gente ignara, incompetente e spesso interessata, la quale la esercita per vanità, per malvagità e talvolta anche per calcolo: e questa gente, varia di nome ma non di specie, si può dividere in tre grandi categorie: la prima, più numerosa e più innocua, composta di studenti bocciati, di timidi adoratori della luna letteraria, facili all'entusiasmo perchè l'ignoranza è madre prolifica della maraviglia; la seconda, composta di giornalisti di mestiere, brava gente licenziata spesso dalle scuole elementari, che ha preferito la cronaca teatrale o libraria alla cronaca cittadina o al resoconto della camera e dei tribunali; la terza infine, più maligna e più saccente, composta d' autori mancati, di vanità insufficienti e insoddisfatte, di spiriti rosi dalla gelosia e dall' invidia professionali, per i quali la penna diventa falce e deve servire a livellare i prati dell' ingegno, affinchè nessun fiore s'aderga preeminente e brilli sopra la verde monotonia dell'erba.

Mi affretto a soggiungere, perchè non mi si tacci di soverchio pessimismo e forse — chi sa? — anche di mania persecutoria, che anche in Italia vive un manipolo di critici intelligenti, competenti, sapienti, giusti, probi, onorevoli... e chi più ne ha, ne metta.

Purtroppo però questo manipolo è così esiguo e così smarrito nel numero, che merita invero la qualifica di eccezione; e come tale non fa — secondo il vecchio dettato — se non confermare pienamente la regola suesposta.

Ora io comincio a dimandare: siffatti signori, impancatisi abusiva-

mente ad amministratori della giustizia artistica, hanno diritto d'emanare le loro sentenze? Ed è giusto che la stampa, questo potere di forza incalcolabile, presti loro il mezzo di renderle pubbliche e di diffonderle a danno dell'arte e de' suoi disgraziati cultori? E non appare evidente questo danno, quando si consideri che i lettori — per male consuetudine — non si preoccupano mai della firma in calce agli articoli e usano prestare una fede irriflessiva alle asserzioni contenute nel giornale da essi preferito?...

Ho parlato di diritto? Ohimè, come si può adoperare un simile vocabolo in un argomento non regolato da nessuna legge tassativa, abbandonato totalmente all' arbitrio dei singoli individui?! — Diritto di giudicare, tutti l' hanno, anche perchè tutti se lo prendono. Resta poi a discutersi se coloro, che stampano i loro giudizii come cose degne di memoria e di studio e di consenso, non abbiano anche il dovere d'essere sorretti da una sufficiente dottrina, da una dose appena discreta di buon gusto e da una salda coscienza morale, quali si addicono alla missione che si sono assunta.

L'esercizio di qualunque libertà, anche la civile, direi quasi anche la fisica, esige nell' uomo una dignità corrispondente al valore della libertà stessa. — Ora sembrami che tra le varie libertà intellettuali, quella del Critico sia forse la più ardua, imperocchè impone una maggiore responsabilità, e per le attitudini speciali che si richiedono e per gli effetti ch' essa produce.

Come mai in Italia si usa invece considerarla con tanta leggerezza e affidarne l'esercizio a chiunque voglia?

Se passiamo poi a vedere come la critica sia fatta, anche da coloro che vanno per la maggiore, abbiamo argomenti per dover rammaricarci anche maggiormente.

La Critica in Italia — e in ispecial modo la Critica teatrale che si fa su le gazzette quotidiane — è frutto d' improvvisazione, di mero *impressionismo*, di sintesi affrettata e inconsiderata, alla composizione della quale presiedono molti elementi estranei: come il successo del lavoro, la simpatia o l'antipatia personali per l'autore, il consentimento o il dissentimento per le idee da lui esposte, l' umore momentaneo nello scrivente e via via.

Un articolo critico, sereno, ponderato, esige tempo e meditazione. In poche ore, dopo una sola audizione d'un dramma, dopo una lettura sommaria d'un poema e d'un romanzo, non si riesce, anche con

l'ingegno d'un Sainte-Beuve, a dar vita a uno studio razionale e onesto sopra un'opera di arte, che costò spesso lunghi mesi di raccoglimento e di lavoro al proprio autore! In poche ore si può forse descriverne le linee complessive apparenti, riferirne l'impressione prima su l'animo del lettore o dello spettatore, raccontarne il fatto e rilevarne le deficienze più grossolane; non si può certo penetrarne le intenzioni, intenderne il concetto informatore, illustrarne le bellezze particolari disseminate qua e là e concorrenti insieme a farne ciò che soltanto deve essere: un'opera d'arte.

Una delle colpe più gravi della Critica italiana, è appunto questa: di non considerare quasi mai l'opera d'arte come tale, ma piuttosto come un'occasione di divertimento o, peggio, come un mezzo di propaganda d'idee morali, politiche o sociali. In Italia, quando si vuol demolire un' opera d' arte si dice semplicemente: " È noiosa! " o " È falsa! ". E, di solito, " l'opera nojosa " è quella che esce dalle viete consuetudini e, in vece di solleticare le morbose curiosità e le facili passioni del pubblico, cerca di inalzarne i gusti e di suscitare qualche idea nuova nel suo cervello inerte. E " l' opera falsa " è quella che urta in pieno contro le opinioni del critico, per il quale — come pur troppo per molti — non esiste se non una sola verità, la.... verità ch'egli pensa!

Emettendo siffatti giudizii capitali, la Critica avrebbe almeno il dovere di giustificarli, non è vero? Ebbene, da noi, questo non si usa. Coloro che sentenziano, non si curano di spiegare i loro verdetti positivi o negativi. Credono forse di perdere il loro tempo prezioso, facendolo; e, con la sicurezza di tanti Salomoni, esprimono il loro giudizio, nudo e crudo; e lo gittano in faccia all' autore, lasciando alla sua perspicacia d'indovinarne i motivi — anche quando essi stessi li ignorano!...

L'opera d'arte, per tal modo, arriva a conoscenza del pubblico svisata, deturpata e talvolta anche decapitata. Avendo bisogno spesso d'un comento ampio e benevolo, che ne svisceri gl'intendimenti e ne additi le linee significative; avendo bisogno — sopra tutto in un paese come il nostro — di un valido ajuto e di una sana mediazione intellettuale; essa trova invece nella Critica il suo peggior nemico, l'ostacolo maggiore ad accostarsi al pubblico e a vincerne le innegabili ripugnanze!.... Combattuta per ragioni estranee alla sua natura, essa non riesce a vincere la concorrenza innumerevole dell'opera di puro diletto, troppo inferiore anche alla Critica perchè questa compia la codardia di schiacciarla! E però essa sola naviga negletta in un mare d'indifferenza, mentre la produzione spuria, il romanzo e il dramma,

composti non con intenzioni d'arte ma di mera speculazione, trionfano su tutta la linea, pervertendo sempre più i gusti e le tendenze della moltitudine incolta e ineducata.

Triste condizione dell'Arte letteraria in Italia!... La Critica nostra non contenta di trattarla con questa durezza sdegnosa e irriverente, si piace anche di trascurarla a favore dell'Arte forestiera! I nostri maggiori Aristarchi ostentano infatti un sovrano disprezzo per la produzione nazionale; e, se si degnano di scrivere un qualche acuto e diffuso studio critico, lo consacrano sempre agli autori esteri, francesi, tedeschi, russi o inglesi che siano!.... Quando mai leggeste in una delle nostre Riviste o in uno dei nostri giornali un'analisi profonda o una sintesi ingegnosa dell'opera d'uno scrittore italico? Alcuni pochi — consacrati da fama mondiale — ottennero a vero dire questo onore; — quantunque l'ottennero solo perchè l'oltralpe ce li rimandava, dirò così, *denaturalizzati*. Ma gli altri?... Gli altri lavorano assiduamente, coscienziosamente, validamente; eppure non riescono a scuotere dalla loro olimpica impassibilità le statue della Critica. E, se talvolta giungono a commuovere direttamente il buon popolo sovrano, vedono appena gli idoli di cartapesta fare un lieve cenno negativo col capo, come per ammonire gli incanti entusiasti che non mette conto di riscaldarsi per simili inezie.

In tanto però gli stessi idoli diventano uomini e uomini pieni di umiltà, di devozione e d'ammirazione, se un mediocre qualunque, il cui nome non finisca volgarmente in vocale, stampi o faccia rappresentare una sua opera scritta in una lingua che non sia quella parlata nel bel paese!

Quanti solidi volumi di critica si sono stampati su la letteratura contemporanea francese!... Ogni mese ne esce uno nuovo; e con quelli già esistenti si potrebbe costituire un'intera biblioteca! — Di fronte a tanta ricchezza non v'è neanche una povertà per la letteratura contemporanea d'Italia: v'è a dirittura il nulla! Perchè?

Molti altri rimproveri, dettati da un retto senso delle cose e non certo da personali risentimenti, si potrebbero rivolgere alla Critica in Italia. Ma sembranmi sufficienti quelli già espressi per dimostrare una necessità di reazione da parte degli autori e di una rinnovazione radicale nelle persone e nei sistemi dei critici. La reazione è già incominciata: e se ne videro i segni in alcune proteste vivaci, comparse ultimamente sui giornali, tra le quali mi piace di ricordare quella

giustissima di Salvatore Farina sul " Capitan Fracassa „ di Roma. La rinnovazione non tarderà forse a iniziarsi, se noi insisteremo concordi a reclamarla e a promuoverla con la parola e anche, quando occorra, coi fatti.

L'arte letteraria in Italia, e in ispecial modo quella destinata al teatro, non ricevendo appoggio alcuno dalle leggi nazionali, nè dal Monarca, nè dagli uomini di governo, ha bisogno d'essere sostenuta e difesa dalla libera stampa e dal pubblico. Ch'essa ne sia immeritevole, non si può dire: la produzione letteraria nostrale è oggigiorno copiosa e rispettabile, e può reggere onorevolmente il confronto con quella dei paesi più fertili del mondo civile. E d'altra parte, bisogna riconoscerlo, essa non è quasi mai suggerita da intenti speculativi, conservando, a traverso alla venalità dei tempi, il suo carattere elevato di creazione nobile e indipendente dell'ingegno.

Intenda finalmente la Critica queste indiscutibili verità; e abbandoni la sua sorda attitudine inerte od ostile, la quale non è omai più se non un portato dell'abitudine, un preconcetto verbale destituito di ogni senso e d'ogni opportunità. S'ispiri perciò alle parole del Maupassant, citate nell'esordio di questo articolo: parole che riassumono mirabilmente i diritti e i doveri, il campo e i confini della Critica onesta e illuminata. E si persuada che non si fa opera dannosa di protezionismo, prediligendo e considerando più largamente e più simpaticamente l'Arte nazionale! — Si può forse tacciare d'egoismo colui che si cura della propria persona e cerca in ogni modo di mettere in mostra le proprie buone qualità?

La letteratura in Italia avrà tutto da guadagnare da un'alleanza cordiale con la Critica. E la Critica diverrà finalmente ciò che dovrebbe essere, e pur troppo non è: un nobile ministero, affidato a menti esperte, perspicaci e disinteressate, esercitato per fini elevati ed estetici: una delle più benefiche manifestazioni della nuova Italia intellettuale, che ne modererà e indirizzerà a mèta gloriosa le finora incomposte e indisciplinate forze creative.

E. A. Butti

Il punto d'appoggio

COMMEDIA IN UN ATTO

Personaggi: *Vidalis, Leonora, Arnolfi, Caboldi, Il Dottore, Camilla.*

In giardino, sotto un pergolato. La tavola è apparecchiata. Si è finito di far colazione. VIDALIS ha cinquant'anni; la barba fluente, un po' grigia. Porta una camicia molle, la cravatta nera a fiocco. LEONORA, vivace, elegante, ogni tanto trona al piatto delle frutta. Il Dottore MUTI, un po' solenne, ha cinquant'anni. ARNOLFI, ha trent'anni, è un bel ragazzo, ma irrequieto, scontento. CABOLDI un tipo forte, sano, ha quarant'anni, è inelegante. CAMILLA, la grave cameriera, veste di nero. Negli abiti degli altri domina il chiaro.

SCENA PRIMA

Vidalis, Arnolfi, Caboldi, Il Dottore, Leonora, Camilla.

VIDALIS. — (*a Caboldi*) E adesso preparati ad un breve interrogatorio. Breve, ma in tutte le regole. Tu vieni da Firenze! Capisci che cosa vuol dire questo per noi che siamo campagnoli da quattro mesi; ci pare quasi che tu torni da un mondo ignoto, dal paese dei Samoiedi. È vero che anche il nostro Arnolfi fa scappate frequenti a Firenze, ma chi sa mai dove va a sbattere il capo! Torna e non ci sa dar notizie di sorta: non è successo nulla e non ha visto nessuno. Ho paura che si vada a rinchiudere con qualche bella donnina. (***Arnolfi abbozza un sorriso ironico***) Che ne dici tu, Leonora?

LEONORA. — Mah! Mistero. (***Si alza per staccare un grano d'uva, l'inghiotte e risiede).***

VIDALIS. — Ieri ne è tornato col muso lungo! Stamani, come hai visto, il muso lungo tocca a mia moglie. È un bel divertimento! Come se osservassero un turno! — Dunque sentiamo un po' che cosa fanno di bello i fiorentini (***Comico nella declamazione).***

> Ma dimmi, se tu sai, a che verranno
> Li cittadin della città partita,
> Se alcun v'è giusto o dimmi la cagione....

LEONORA. — (***interrompe)*** La cagione te la dico io, se non te la dice lui: tu invecchi.

VIDALIS. — *(sorride)* Adesso soltanto te ne accorgi? E soltanto a tavola?

LEONORA. — Una volta non ti occupavi delle storie degli altri.

VIDALIS. — Bella forza! Ne avevo abbastanza delle mie. Ora di mio non ho che questo maledetto cerchio alla testa dal quale non mi posso più liberare *(indicando il dottore)* Sentiremo più tardi il responso della sibilla *(Impaziente, si volge a Caboldi)* Ma dunque?

CABOLDI. — Ho la parola? *(dopo un riposo)* A Firenze..... fa molto caldo.

VIDALIS. — Questo lo sappiamo. E poi? Gli artisti? Che fanno gli artisti?

CABOLDI. — Savini espone a Venezia.

VIDALIS. — O senti! E che cosa ci manda?

CABOLDI. — Una Diana dormiente.

VIDALIS. — Bella?

CABOLDI. — *(Convinto)* Molto. E anche Lucio Giuliari lavora: se fa in tempo manda a Venezia una signora col cane.

VIDALIS. — Se a Venezia prendessero anche una signora coi nervi, farei in tempo a mandarci mia moglie.

LEONORA. — *(sorride)* No, no sta tranquillo. Bastano due notizie di Firenze perch'io mi rianimi e torni di buon umore. Ah! la mia Firenze...

ARNOLFI. — *(secco)* Ah! la mia Firenze. Lei ha poco da rimpianger Firenze: qualche festa al Circolo Artistico o da Mistress Rae... Perchè a lei di Firenze non piace altro.

LEONORA. — *(leggermente canzonatoria)* Oh! per questo, di Firenze mi piace anche lei. Non è fiorentino lei?

ARNOLFI. — Oh! per l'amor di Dio.

VIDALIS. — *(tranquillo a Caboldi)* Vedi: adesso i nervi toccano ad Arnolfi· Ha ricominciato dal principio della colazione a rabbuiarsi; uno si annebbia, l'altro si snebbia. Quei due sono come i piatti della bilancia: quando uno è su, l'altro è giù. E io faccio da fulcro. Dimmi ancora: Ducati espone?

CABOLDI. — Oh sì!

VIDALIS. — Che vuol dire: oh sì? Vuol dire sì, o vuol dire no.

CABOLDI. — Vuol dire no. Per ora espone le pubblicazioni di matrimonio.

LEONORA. — Si sposa? *(ridendo)* Contro chi?

ARNOLFI. — *(irritante)* Fa bene a sposarsi.

LEONORA. — (*a Arnolfi*) Aspetti di saper contro chi e poi approverà.

ARNOLFI. — Con chiunque. Fa bene.

CABOLDI. — Eh! no, vedi; fa male, perchè sposa l'Ersilia. Perde una eccellente modella ed acquista una cattiva moglie. Anch'io ho sposato una modella, ma la mia come modella era mediocre, e come moglie è eccellente. Come modella ora me ne servo di rado; figura nei ruoli... ma è a disposizione. Come moglie invece... è in attività di servizio. Anche troppo, perchè ogni anno, a data fissa mi regala un figlio. È la sua strenna per Natale, ogni anno.

VIDALIS. — E tu ogni anno vendi una statua.

CABOLDI. — Oh! sì.

VIDALIS. — Preferiresti vendere il figlio?

CABOLDI. — No, ma quest'anno non ci sono statue in vista e c'è già il figlio.... Molto in vista. Che fossero due? Io vivo sempre nel timore dei gemelli.

VIDALIS. — Dio penserà anche a te. Farà morire qualche grand'uomo durante l'anno. Raccomandati qui al dottore che ne ha sempre in cura qualcuno.

CABOLDI. — Non ne muoiono mai abbastanza per gli scultori.

VIDALIS. — *(guarda l'orologio)* Senti, Caboldi, son le due; se per le tre devi essere a Firenze occorre che tu ti decida. Se no, resta a pranzo con noi, che oggi ci rimane anche Arnolfi. No? Non puoi? E allora vattene subito per non perdere il treno.

CABOLDI. — (*alzandosi*) Faccio come i villani.....

VIDALIS. — *(scherzando e battendogli sulle gambe)* Ecco. Bravo, prendi esempio dai villani e ti troverai sempre bene. Quando ti rivedo?

CABOLDI. — Presto.

VIDALIS — Bravissimo. Presto. Altrimenti corri il rischio di non trovar. mici più.

CABOLDI. — *(che salutava gli altri, volgendosi)* Dove se ne va?

VIDALIS. — Dio è misericordioso, ma in Paradiso non crederei. Andrò.... tra i purganti.

CABOLDI. — *(un po' turbato ride forzatamente)* Queste cose non le dica neppure per ischerzo.

VIDALIS. — Sì, ridi, ridi. Rido anch'io, ma sto male, sai. Peggio di quello che tu non pensi (*indicandoli*) e che loro non credano. (*Accennando il dottore*) Anche lui dice di no, ma lui fa il suo mestiere di medico: non capisce niente. *(al dottore)* Vero che non capisci niente? *(Lo scuote perchè si accorge che dorme)* Ehi, dottore... dottore. Caboldi ti saluta, perchè se ne va.

DOTTORE. — Ma non dormivo, sai.

VIDALIS. — Ah! lo so bene, studiavi. Addio Caboldi. *(Caboldi si allontana. Vidalis lo richiama ad alta voce)* E... quando verrà al mondo questo tuo nuovo figliuolo, se io non ci sarò più, salutamelo te. (*Caboldi sorride scuotendo il capo ed esce. Il Dottore con uno sforzo ha vinto la sonnolenza*).

SCENA SECONDA

Arnolfi, Vidalis, il Dottore, Leonora.

ARNOLFI. — (*con rimpianto*) Ecco lì un uomo fortunato.

DOTTORE. — Chi?

ARNOLFI. — Caboldi. Eh! sì. Intanto è un artista che lavora.

VIDALIS. — E tu non puoi fare altrettanto?

ARNOLFI. — Lavorare perchè? per chi? per la gloria? Bel fico secco, la gloria. Il suo lavoro è santo perchè è il pane per i suoi figlioli; il mio, quando mai, è uno sforzo inutile verso la bellezza, che mi fa più triste, come qualunque aspirazione insoddisfatta. Io sono, per necessità, scontento: lui no.

LEONORA. — Sì, ma intanto lui s'è sposato una modella ignorante, e Lei è libero.

ARNOLFI. — Ignorante, chi sa. Ed è sua moglie.

LEONORA. — Sì, ma è una modella. Bel giudizio sposare una modella.

ARNOLFI. — Se la modella vi può far felici, ben venga anche la modella. Ed è sua moglie. (*quasi cantandolo, come per ribadire l'idea*) E' nella legge, lui. E gli scapoli ne sono fuori. Lui, almeno rispetto allo stato civile, è un galantuomo. E se anche sua moglie lo ingannasse, lui avrebbe il conforto di esser dalla parte della ragione.

LEONORA. — Bel conforto!

ARNOLFI. — Migliore di quello che lei non pensi. È un gran sollievo, sa, sentirsi la coscienza tranquilla.

LEONORA. — Perchè non prende moglie allora per diventare un galantuomo?

ARNOLFI. — Perchè sono un imbecille.

LEONORA. — E' vero. Eh! quando si hanno le sue idee, sì. Perchè non si sposa?

ARNOLFI. — (*scaldandosi*) Glie l'ho detto il perchè, e lei anche ha approvato. Perchè sono un imbecille.

VIDALIS. — (*sorridendo*). Ne siamo convinti ma perchè gridi? Ci tieni tanto a essere un imbecille?

ARNOLFI. — E poi, se anche la pratica è in contrasto con le idee, che vuol dire? Anche i ladri sanno che rubare è cosa illecita, eppure rubano. Ma la verità è questa: che è meglio la peggiore tra le mogli che la migliore tra le amanti.

LEONORA. — E prenda moglie dunque, che è maturo. Ha paura di non trovarla? Glie la cerco io.

VIDALIS. — Tu non cerchi nulla. Altrimenti, se si ammoglia, chi lo vede più? (*Ad Arnolfi*). Tu ti sposerai, ma a suo tempo. Ora è presto, per me e per te.

DOTTORE. — Per te sì, ma per lui...

VIDALIS. — Tu sta zitto e dormi, che è meglio.

DOTTORE. — Quanto sei sgarbato!

VIDALIS. — Gli artisti sono sempre sgarbati con gli uomini di scienza, specialmente quando son per cadere tra le loro grinfe, come tocca a me adesso. Per lui è presto. Ha da fare come ho fatto io, se è, come spero, un egoista geniale come sono io. Io, mi son goduto la vita fino a quarant'anni: dico meglio, mi sono sposato il giorno prima di compierli per poter dire che sposavo a trentanove.

Ho scelto una donna che ne aveva venti: ero un artista come lui e potevo permettermi il lusso di scegliere una donna che fosse effettivamente la mia metà. Nessuno ci ha trovato nulla da ridire.... nemmeno mia moglie. Dai quaranta ai cinquanta sono stato un marito ottimo (*a Leonora*). Non è forse vero? Dai cinquanta in là sarò pessimo..... almeno a giudicare da oggi che ne ho cinquantuno... Ma io sento che non andrò molto in là.

DOTTORE. — Tu ti ostini a dire delle asinerie.

VIDALIS. — E tu a scriverle sulle ricette, che è peggio. Sentimi: chi nel matrimonio vuol trovare la felicità deve godersi la vita prima: ma non troppo perchè non glie ne resti da godere ancora, e non troppo poco, sì che non rimangano nemmeno i ricordi consolatori in caso di naufragio. Insomma, anche della felicità, come di tutti gli altri capitali, bisogna mangiarsene una parte prima di affidare il resto al cassiere di una banca. E le mogli fanno peggio dei cassieri: questi almeno se sono infedeli scappano. Bisogna sposarsi quando si hanno ancora disponibili dieci anni di verde. E quando si diventa gialli... *(Leonora si alza e va a staccare dei fiori; Arnolfi si è alzato anche lui, ha acceso un sigaro e passeggia in fondo senza guardarla. C'è minaccia di tempesta).* Brava, Leonora, va via che è meglio che tu queste cose non le senta. *(Continuando, al Dottore).* Dicevo? Ah! Dunque; supponiamo. Mia moglie mi vuol bene? Non lo so, ma lo credo, mi par di sentirlo. E mi è fedele? Non so nemmeno questo, ma credo anche questo. Mi piace crederlo. Ma.. supponendo anche così non fosse *(sorridendo appena tra il rassegnato e il furbo)* eh!, i dieci anni di verde valevano per qualche cosa. E adesso che sono malato, ho una infermiera giovane, intelligente, che ha un bel viso, e che mi cura certo con maggior interessamento di quello che non farebbe una estranea. Anche questo è qualcosa, è molto anzi. E su questo riguardo non c'è pericolo di sbagliarsi, perchè anche la donna più innamorata dell' amante — a meno che il marito non la bastoni — fra la salute dell' amante e quella del marito, preferisce sempre quella del marito.

DOTTORE. — Io non lo credo.

VIDALIS. — E io sì. Perchè me ne sono accorto quand' ero dalla parte degli amanti. E mi è accaduto più d' una volta di essere da quella parte. Tieni a mente, dottor mio, che su cento donne che ingannano il marito, novantanove gli vogliono bene e cinquanta forse vogliono bene anche all' amante.

DOTTORE. — Già, ma intanto lo ingannano.

VIDALIS. — Perchè è il marito, e il marito si deve ingannare. È quasi un precetto, come quello di non mangiar carne il venerdì: c' è qualcuna che non l' osserva, ma sono poche. Secondo le donne..

e un pò anche secondo gli uomini... il marito è l' ostacolo, e loro si divertono a saltarlo. Se levi il marito, levi l' ostacolo, e allora non sanno più che farsene dell' amante. Gli amanti insomma si amano perchè c' è il marito; se non ci fosse non si guarderebbero più. Ne vuoi una pruova? Di cento CATTIVE mogli — intendi quello che vogliono dire con la parola cattive? — di cento cattive mogli che rimangono vedove.... una rimane cattiva vedova. Ed ora che ho fatto anche della BUONA, della SANA filosofia, di quella che aiuta la digestione, se vuoi posso sottopormi alle investigazioni della tua scienza medica. Fa di me quello che vuoi. *(Comicamente, volgendo gli occhi al cielo).* Domine, sum paratus. (*Si alza a stento dalla poltrona e prende a braccio il dottore: poi dice ai due che sono in fondo ma lontani).* Allegri ragazzi, che torno a vent' anni: vado alla visita. *(Esce a braccio del dottore).*

SCENA TERZA

Leonora e Arnolfi

LEONORA. — *(violenta ad Arnolfi).* Tu sei per lo meno un maleducato, lo sai?

ARNOLFI. — Grazie.

LEONORA. — Di nulla, è il tuo avere. Parlare a quel modo con una signora non è permesso che ai maleducati. Mio marito forse non lo sa, di te. Forse lo sospetta e non lo crede. Ma tu parli in maniera che se ne accorga.

ARNOLFI. — Non è vero. Che ho detto?

LEONORA. — Tutto quanto potevi per offendermi. Se ti piace qualcun'altra...

ARNOLFI. — *(seccato).* Non mi piace nessuna.

LEONORA. — . . . . . e tu falle la corte, sposatela, ma non offendere me.

ARNOLFI. — Ti ho offeso forse?

LEONORA. — Sì.

ARNOLFI. — Non volevo.

LEONORA. — Non volevi. C' era tanta asprezza nelle tue parole. *(Poi quasi affettuosa).* Che hai?

ARNOLFI. — Non ne posso più. Ecco quello che ho. Sono stanco.

LEONORA. — Di che?

ARNOLFI. — Di tutto.

LEONORA. — *(affettuosa e incredula).* Anche di me?

ARNOLFI. — Di tutto. Anche di te. In questa maniera anche di te. Da quasi due anni faccio una vita d' inferno. Non lavoro, non penso, non leggo, non sogno.... Mi rodo il fegato. Ingannare è una cosa brutta.

LEONORA. — Ora te ne accorgi?

ARNOLFI. — Ora lo sento di più, dacchè amo te e inganno il mio maestro.

Egli può avere verso di te molti torti — non lo so, è vecchio rispetto a te—ma non vuol dire. A me ha sempre voluto bene. A vent'anni, in altre circostanze, ai primi amori, non ce ne accorgiamo: l' amore ci piglia anche il cervello e la coscienza, dopo i trenta è un' altra cosa. Siamo più onesti.

LEONORA. — *(ironica)*. Siete come il vino dunque, che più invecchia e più diventa buono. Bisognerà mettervi in bottiglie. *(Rapida e semplice)*. Se lo inganno io che sono sua moglie, puoi farlo tu che sei suo amico.

ARNOLFI. — Sei cinica la tua buona parte.

LEONORA. — Io no. Sono una donna innamorata. Dacchè tu mi piaci, ingannarlo è una necessità, e la subisco.

ARNOLFI. — *(rapido, nervoso)*. Capisci o no che questa menzogna continua mi ripugna, m' infastidisce? Non lo capisci, pare. Intanto per te era un' altra cosa; c' ero io accanto a voi due e nessun altro, si può dire. Tu non potevi scegliere e non mi hai scelto; tu hai preso me forse perchè io non avevo termini di confronto.

LEONORA. — Sei modesto.

ARNOLFI. — Ed io invece che potevo scegliere, ho scelto te.

LEONORA. — Ti ringrazio della preferenza.

ARNOLFI. — Ma ho fatto male.

LEONORA. — Non ti ringrazio più.

ARNOLFI. — Non son nato per sotterfugi e per tradimenti. Se tu fossi libera invece ti amerei, credo, senza rimpianti e senza tristezza. Non proverei queste oscillazioni tremende per cui la mattina ti adoro e la sera ti detesto. Tu mi avvilisci, mi sgretoli. *(Leonora è pensierosa perchè lo sente sincero)*. E poi sono geloso.

LEONORA. — *(alza la testa, sorpresa)*. Di chi?

ARNOLFI. — Di tuo marito. Eh! se vuole ti bacia sul collo davanti a me.

LEONORA. — *(con l' accenno a un sorriso melanconico)*. Ma non vuole.

ARNOLFI. — Potrebbe. E io dovrei stare a vedere. A volte mi par quasi che lo sappia di me e che cerchi di farmi soffrire. Ti soffia le parole nell' orecchio e mi guarda e pare che mi dica: Ah! tu sei l' amante? Bravo! Ne ho tanto piacere. Intanto IO la bacio e TU devi stare a guardare. E se tu non vuoi guardare, voltati, ma io la bacio lo stesso. E se invece tu che sei l'amante, poveraccio, la baci davanti a me, io ti metto alla porta e se voglio ti ammazzo. E sei l' amante? tu? Oh! che amante buffo. E poi, e poi... Anche ieri a Firenze ero al caffè con gli amici quando tu sei passata... Non sapevo che c' eri, non me l' avevi detto che saresti venuta, ti ho vista, ho dato un balzo. Gli amici ti hanno salutata e poi hanno cominciato a parlare di te. Uno diceva come gli piaceresti, ti spogliava quasi, uno ti attribuiva un amante, uno un altro e tutti, intorno, si com-

piacevano della conversazione e ridevano. Io dentro fremevo. Sapevano di me? Forse sì, forse no: lasciamo andare. Qualcuno anche mi guardava, sapeva questo qualcuno e si divertiva a tormentarmi? Forse. Io mi sentivo salire le vampe alla faccia. Che cosa potevo fare? Smentire? Offendere? Prendere a schiaffi il più audace? E tu che cosa sei? avrebbero detto: sei il fratello, il marito, l'amante? Se la difendi qualche cosa sei. L'amante? Sei l'amante? Se sei l'amante.... No, niente, non sono niente io: eccomi qua, a dire oscenità con voi. Non ne posso più, ecco.

LEONORA. — Concludendo?

ARNOLFI. — Ti amo troppo perchè ci possa reggere ancora. C'è in questo mio amore già un lievito d'odio. Ti amo io, non ti desidero soltanto. Non posso averti io solo? Meglio finirla.

LEONORA. — Perchè mi ami?! Bella, questa! Credi che non siano di tutti gli innamorati queste aspirazioni e questi tormenti? Ma se non si può, non dobbiamo più amarci per questo? Anch'io a volte mi sogno tua, tua soltanto. Ma quando mi sveglio e apro gli occhi mi offro a te come sono e ti prendo come sei.

ARNOLFI. — (*sorridendo*). E come sono?

LEONORA. — (*sorride anche lei*). Bruttissimo, ma mi piaci.

ARNOLFI. — E questo è il vero successo. Esser belli e piacere, che sforzo! Esser brutti e piacere, questo è il gran merito.

LEONORA. — Vanitoso! E ci ridi anche.

ARNOLFI. — Dovrei piangere?

LEONORA. — Cinque minuti fa, sembravi un'anima in pena.

ARNOLFI. — Te l'ho detto; una oscillazione. È finita.

LEONORA. — Non mi detesti più?

ARNOLFI. — No, Quando vieni da me?

LEONORA. — (*sorpresa*). Qui, in campagna?

ARNOLFI. — A Firenze.

LEONORA. — Non lo so.

ARNOLFI. — Perchè?

LEONORA. — Non so quando posso. Per muovermi di qui bisogna che trovi un pretesto.

ARNOLFI. — (*con rancore*). Ieri l'hai pur saputo trovare. Sei venuta a Firenze senza annunziarmelo. Mi hai lasciato partire col treno prima di te.

LEONORA. — Mi son decisa all'ultimo momento. Dovevo andare dalla sarta.

ARNOLFI. — Ah! s'intende. La sarta prima di tutto. E io sto a due passi dalla ferrovia: in cinque minuti si fanno.

LEONORA. — I due passi? Anche in meno.

ARNOLFI. — Lo vedi? Ecco qui. E poi ti stupisci e ti offendi se sono irascibile. Ero tornato in su; con una parola mi fermi. Prendersi quando si può, bella cosa! Prendersi quando si vuole, questo

è l'amore. L'altalena, l'altalena. Il nostro amore è fatto come l'altalena. E quando tu vuoi ridere, io ho il nodo alla gola, quando tu piangi io ho il cuore gaio. E vuoi continuare? Finiamola, che è molto meglio.

SCENA QUARTA

Il Dottor Muti, Arnolfi, Leonora

LEONORA. — (*subito troncando, va incontro al Dottore, tranquilla*). Dunque dottore, come va il nostro malato?

DOTTORE. — (*dopo una breve esitazione*) Sta male.

LEONORA. — Male? Ma... Insomma... Proprio male? (*Il dottore accenna di sì*) Da morire?

DOTTORE. — Da morire.

LEONORA. — (*atterrita*) Oh!

DOTTORE. — Eh! signora mia. I segni disgraziatamente non ingannano, nè è più possibile illudersi. Finchè la cosa era incerta, ho taciuto. Perchè mettervi in ansietà? Sarà tra due mesi, sarà tra sei, non so... ma sta male, ecco. Il cuore, il cuore funziona malamente. E' stato troppo giovane, per troppo tempo, Vidalis. Bisogna prepararsi a..... Insomma qualunque brutta sorpresa è possibile. Io non vorrei esser costretto a parlare in questo modo, ma io ho l'obbligo di non mentire.

LEONORA. — (*sorpresa*) E lui sa....?

DOTTORE. — Ah no. A lui non ho detto nulla. Mentire coi malati è un obbligo professionale, ma con voi... Fatevi coraggio. Lei, signora, sopratutto.

LEONORA. — (*quasi senza fiato*) Ah! pover uomo, pover uomo. E' tanto buono, tanto.

ARNOLFI. — (*abbattuto, cupo*) Che non soffrisse molto, almeno!

LEONORA. — Così caro, così affettuoso. Buono, buono. Ah! pover uomo, pover uomo.

DOTTORE. — Ah! questo sì. Buono e caro. Lo conosco io! Da trent'anni, capirete. (*ora piano piano i tre ne parlano a voce bassa, quasi discorressero di un morto, presente il cadavere*).

LEONORA. — Se sapesse, dottore mio, sotto quel suo cinismo, più apparente che reale, quanta indulgenza, quanta delicatezza.

DOTTORE. — Lo so, lo so. E quanto affetto per lei. E' un uomo che si vergogna di apparire commosso, di sembrare sentimentale, eppure forse......

ARNOLFI. — E che artista possente! (*pian piano si scalda quasi leggesse un elogio funebre: è dritto in piedi, innanzi alla tavola quasi innanzi a una bara*). Quella sua statua a Garibaldi è un pezzo di scultura che rimane. Era un artista forte e sano che sapeva quello

che voleva. Adoratore della vita, la amava, la sapeva vivere, sapeva trarne tutto quello che se ne può cavar fuori. Amava la vita e questo suo amore lo trasfondeva nella sua scultura. Era..... non un sensuale.... non un gaudente, ma..... (*rimane sospeso cercando invano la parola*) E possedeva una tecnica meravigliosa; c'era una vigoria sorprendente in quelle sue dita! Il pollice, sulla creta lasciava il solco. Non ce ne son più in Italia artisti di quella fatta. Verranno, bisogna sperarlo, ma ora egli era più forte di tutti. Noi, rispetto a lui, siamo tutti quanti scolaretti inesperti, e lui invece è un artista che lascia dietro di sè come una striscia, un segno, una pietra nella storia dell'arte.

LEONORA. — (*al dottore, come svegliandosi da un sogno*) E non c'è rimedio? No? Non c'è da far nulla?

DOTTORE. — Sì, ricercare di ritardare; non dargli emozioni troppo forti, tenerlo allegro e vedere di secondarlo nei suoi desideri. Rimedi, no. La mia visita l'ha stancato, si riposa ancora un po' sul letto. Non lo disturbate e quando potrà verrà da sè. Ad ogni modo presto torno.

LEONORA. — A rivederci dottore. Torni domani. Non ci lasci soli, non ci lasci.

DOTTORE. — Ad ogni modo non siete soli; qui Arnolfi sta al piano superiore, dunque. E in ogni caso a qualunque ora io sono sempre a disposizione. Poi vedremo se non sarà meglio che ritorniate a Firenze.... Per adesso penso di no... (*Si congeda*).

LEONORA. — Grazie, dottore.

ARNOLFI. — (*accompagna il dottore e gli domanda a mezza voce*) Non sarà questione di giorni o di ore?

DOTTORE. — Non credo (*ci ripensa*) Proprio non credo.

ARNOLFI. — (*Non sa che dire, poi si decide*) Ah! un gran brutto mondo il nostro! (*Il dottore esce. Leonora è abbattuta, curva, piegata dal colpo*).

SCENA QUINTA

Arnolfi, Leonora.

LEONORA. — Terribile, terribile. E'una condanna di morte.

ARNOLFI. — Così presto! Chi l'avrebbe creduto! il mio maestro! il solo mio maestro! (*un breve silenzio*) E noi!

LEONORA. — Ah! mai più, mai più! Non dobbiamo vederci più.

ARNOLFI. — E' giusto. Mai più. Non sarebbe onestà. Verrò qui a trovarlo, a tenergli compagnia, a parlar d'arte: torno l'amico, lo scolaro devoto che assiste il suo maestro malato, nient'altro. E non ci sarà speranza di vederlo risanare?

LEONORA. — Non c'è da illudersi. Ha parlato chiaro il dottore. Pover uomo! E povera me. Non ho nessuno per me, nessuno!

ARNOLFI. — E io?

LEONORA. — (*quasi lo investe*) Tu, tu... (*Si frena*) Non parlare tu.

ARNOLFI. — Voglio dire che io non sparisco, non fuggo io. Io resto qui. Capisco il tuo dolore e fino a tanto che... (*La parola è difficile a dirsi*) Fino allora sono lo scolaro e nient'altro.... Ma dopo... Voglio dire che quando...

LEONORA. — Che vuoi dire? Non parlare oggi... Ah! che rimorso, che rimorso. Anche tu lo devi provare.

ARNOLFI. — (*deciso*) E allora, ecco; diciamo tutto adesso, senza sottintesi. Poi mai più. Quando ci saremo spiegati, io tornerò come a quei tempi che entravo sereno, senza esitazioni, senza rossore quì dentro. (*con energia, quasi con desiderio*) Ma sei mia moglie, tu.

LEONORA. — (*con un principio di disgusto*) Non parlare oggi.

ARNOLFI. — Non vuoi?

LEONORA. — (*secca*) No, non voglio.

ARNOLFI. — Non vuoi che ne parli oggi, oppure....

LEONORA. — (*interrompendo, ansiosa*) Ma perchè, perchè insisti?

ARNOLFI. — (*con affetto ma quasi con impeto*) Te l'ho detto il perchè. Ho più di trent'anni io, hai trent'anni tu. Quel dover nascondere, quel mentire ad ogni momento mi è odioso. Voglio rientrare nella legge e voglio farti entrare nella legge. L'unione clandestina, illegittima, quando non si ama è un disgusto, quando si ama è un tormento.

LEONORA. — E lascia dunque di tormentarmi e lasciami stare. Fammi pensare a lui solo e vattene. Tornerai un giorno, ora vattene.

ARNOLFI. — (*sorpreso, dolente*) Ma adesso, adesso... Io non so... Non capisco, ecco. Mi parli a questo modo, tu... (*tornando impetuoso*) Mi parli a questo modo: mentre io ti dico che ti voglio mia moglie?

LEONORA. — Ma quando me lo dici? Quando? Ora, oggi che mio marito è ancor vivo. Non potevi aspettare un'ora a dirmelo? No? Non potevi... Subito... subito. Non erano ancora pronunziate le parole del dottore cho tu ti sei detto: Ah! questa donna me la sposo io! come avreste potuto dire ad un'asta pubblica, innanzi ad un oggetto che ti piacesse: Ah! questo me lo compro io.

ARNOLFI. — E se fosse, sarebbe questa un'ingiuria per te? Questa mia ansietà di possesso assoluto, indiviso, fatto sacro è un'offesa per te? Dirti: ora tu sei la mia amante, ma voglio che appena è possibile tu sia mia moglie è offenderti?

LEONORA. — Si, che è offendermi. Dirmelo in quest'ora è offendermi. Mio marito è malato, senza speranza di salvezza, sia pure; ma io DEVO sperare che viva ancora lungamente e si salvi. È stato sempre così buono con me. Tu invece col pensare a me come ad una moglie, col dirmelo gli auguri la morte e mi par quasi

che tu gliela affretti. Se tu pensi a me come ad una moglie, non mi volere almeno compagna in questo tuo pensiero. (*amara*) Sei così fino, così delicato e non senti che mi offendi, non capisci che io devo pensare a lui vivo, come se dovesse sempre vivere. Se tu speri di avermi compagna in questo tuo desiderio di morte per lui, ti sbagli. No, mai.

ARNOLFI. — Ma lo tradivi.

LEONORA. — È il mio rimorso.

ARNOLFI. — (*continua ironico, impetuoso*) Tradirlo non l'offendeva; dire, se muore sposo l'uomo che amo, questo è un'infamia pensarlo e discorrerne. Perchè non dici questo piuttosto: che mi hai scelto come amante, non mi avresti scelto...

LEONORA. — No, perchè non é vero.

ARNOLFI. — Sì che è vero. Non ti rifugiare, non ti nascondere, confessa che è vero quello che dicevo io, e allora...

LEONORA. — (*decisa, per rompere*) E se fosse?

ARNOLFI. — Se fosse vorrebbe dire che i tuoi sensi, il tuo capriccio, la tua curiosità chiedevano per te un amante, ma il tuo cuore no.

LEONORA. — Non vuol dire questo soltanto: che nonostante tutto, amo mio marito. Vuol dire questo: che mio marito è malato. Io non so che questo oggi e non mi voglio occupare che di questo. Ora che è malato, ora che sto per perderlo, ora lo sento. Io posso aver preso te per amante, ma mio marito è mio marito.

ARNOLFI. — È qualche cosa di più dunque?

LEONORA. — Non lo so: è mio marito.

ARNOLFI. — Ah! sì? Tanti saluti (*va per andarsene*).

LEONORA. — Buon viaggio (*Arnolfi esce*).

SCENA ULTIMA

Leonora e Vidalis, poi Camilla

LEONORA. — (*vede il marito che torna, gli va incontro, lo sostiene, lo accompagna premurosa*) Ah! sei qui. Che cosa ti ha detto il medico?

VIDALIS. — Che è una bestia. Non l'ha detto lui, ma lo penso io. Lasciami sedere. Ha detto che non sto bene. Ma che cosa ho, se me ne devo andare... e quando all'incirca...

LEONORA. — Non lo dire... non lo dire...

VIDALIS. — Questo non me l'ha fatto sapere.

LEONORA. — Non ti mettere in capo queste idee tristi. Guarirai, guarirai. Io ti starò accanto, io ti curerò sempre, sempre.

VIDALIS. — (*guardandosi attorno*) E Arnolfi?

LEONORA. — E' andato via.

VIDALIS. — Ma non torna per l'ora del pranzo?

LEONORA. — Non credo.

VIDALIS. — Avete bisticciato? Un'altra volta? Ma non finirete mai dunque? Con me non litica mai.

LEONORA. — Vorrei vedere anche questa.

VIDALIS. — Io non so chi abbia torto o ragione. So che non ci possiamo permettere il lusso di liticare, noi! (*lento e persuasivo*). Credi che sia molto divertente venir a passare le giornate con noi? Io son condannato alla poltrona chissà per quanto tempo prima di guarire... se pure guarisco.... Arnolfi ci vuol bene, gli voglio bene, discorre bene, ed è il solo che mi riattacchi alla vita, che mi leghi al passato, che mi ricordi che sono un artista. Io non so altro delle vostre questioni e non voglio saper altro. Tu hai bisogno di liticar con qualcuno; con me no, perchè non potrei io, dunque litichi con lui: è una valvola. Dà retta a me, scrivigli che torni.

LEONORA. — Fossi matta.

VIDALIS. — Gli scrivo io, che son savio. (*Chiama*). Camilla, Camilla. (*Camilla apparisce*). Portami un lapis e della carta (*Camilla esce*). Non è la prima che scrivo e non sarà nemmeno l'ultima. Il medico mi ha detto che mi distragga. Se mi levi anche Arnolfi sto fresco. (*Camilla torna con la carta e col lapis*). Aspetta qui Camilla. (*È presso alla tavola. Prima di scrivere legge*). Mia moglie ti chiede scusa... Va bene?

LEONORA. — (*pronta*). No.

VIDALIS. — (*scrive*). " Mia moglie non ti chiede scusa. „ Così andrà bene· " Te la chiedo io per lei...

LEONORA. — Ma fai male.

VIDALIS. — " Un'ombrina ti aspetta. Ho fatto io la maionese. E ti aspetto come l'ombrina. „ (*Porge il foglio piegato a Camilla*). Portalo su al signor Arnolfi. (*A Leonora, mentre Camilla esce*). Bisogna esser pratici nel mondo e tolleranti... Riconoscere il proprio torto, anche quando si ha ragione.. Perchè le astrazioni sono una gran bella cosa, ma occorre anche saper essere indulgente a tempo, quando esser severi non giova. Questa è stata la massima della mia vita, non ti pare?

LEONORA. — Ma vedrai che domani saremo da capo coi litigi. Ha un caratteraccio...

VIDALIS. — (*sorridendo*). Ed io domani vi concilierò.

CAMILLA. — (*dal fondo, tornando*). Ha detto che va bene. Che verrà (*esce*).

VIDALIS. — Lo vedi? Finchè ci son io la pace ritorna? (*Leonora si allontana pensosa. Vidalis mormora ancora*). Quando io non ci sarò più, sarà un'altra cosa. Ma io non ci sarò più. Che me ne importa?

CALA LA TELA.

Sabatino Lopez

Irma Gramatica

Alla personalità teatrale di Irma Gramatica non credo sia facile dare una definizione. È attrice, è artista? È un eletto prodotto della natura, è un' affermazione d' arte? Ella è nata sul palcoscenico, vi ha imparato a parlare, si è acclimatata alla sua aria, non ha visto che per la sua luce, si è fatta guidare dalle sue leggi. Salvo poche interruzioni, per ragioni educative, la bimba, l' adulta, la donna non hanno percorsa altra strada che quella del teatro. Ebbene, con questa origine e questo sviluppo, si può dire, senza tema di errare, che trattasi di un' attrice che si è andata formando mano mano, poco a poco, lentamente, saldamente; che trattasi d' un temperamento di teatro che è andato materiandosi di usi, di abitudini, di meccanismi, passo a passo, ora per ora, attimo per attimo, fino a giungere ad un compendio di regole fatte, di luoghi comuni interpretativi od anche di buone leggi penetrative; che può anche trattarsi di un' anima d' artista rivestita di pelle d' attrice, non in difetto di linee, di pose, di colori riassumentisi in un prodotto felice di squisito artificio animato. Come credere diversamente, se tutto concorre a dimostrare, che la formazione della personalità teatrale di Irma Gramatica, è dovuta a quella specie di serra che è il palcoscenico, più ancora per coloro che non hanno che faccia ed occhi da costringere a espressioni tematiche ed a movimenti rotativi? Come non ammettere tutto ciò, se l' attrice, piccola, mezzana e grande, non si è alimentata che di regole sceniche vecchie, di quelle, purtroppo!, che datano da qualche secolo, e che ancora vengono adottate sopra la maggioranza dei palcoscenici italiani, nei quali sono trasmesse di generazione in generazione? Sembra chiaro tutto questo, ma, studiando le interpretazioni di Irma Gramatica, mentre la vita dell' arte ha vibrazioni intense, la saggezza delle definizioni artistiche si annebbia, si offusca, si confonde. Un tecnico della critica da teatro se la caverebbe con poche parole (e, infatti,

molti se la sono cavata e se la cavano così!): " È un temperamento ineguale „ — direbbe. La cosa meraviglierebbe un tantino, ma i fatti non muterebbero aspetto e le parole non cambierebbero suono. Temperamento ineguale, vale quanto dire: incompletezza di artificio. Ed è possibile sospettare ciò, trattandosi di Irma Gramatica, che è nata, cresciuta, educata sul palcoscenico? Le attrici, figlie d' arte, che col crescere degli anni non sono pervenute a nessuna positiva mèta evidente, debbono considerarsi nel numero di quelle disgraziate alle quali non ha mai sorriso un raggio d' intelligenza, uno spiraglio di luce; debbono considerarsi, sieno pure felicemente dotate di belle persone, come ricco elemento decorativo del teatro, non come senso o intelletto d' arte.

Ciò che c'era da imparare tra le quinte e le scene, senza lesioni di spirito, di buon spirito teatrale, ella ha imparato, ma non ha voluto, e forse *senza volere* avrà non voluto, piegare la sua personalità ai falsi dettati del mestiere scenico. Tra questo fuoco, l'artista, vera salamandra, è passata, non che senza bruciarsi, senza neppure lievemente scottarsi. La inuguaglianza nel temperamento dell' artista non è formale, nè si può dire che sia costantemente sostanziale: è bensì, e prego perchè mi si passi l'espressione, oso dire, *climatica.*

Quando in certi trapassi da scena a scena, in certi attacchi da battuta a battuta, si riscontra nell'artista qualche parentesi di freddezza, non se ne deve attribuire la causa a lei, ma studiare la situazione del lavoro in cui ella recita: la sincerità della sua natura rivela che in quella situazione c'è difetto di vita, nè l'interprete, nel cui animo è assente il senso dell' artificio, ve ne sa trasmettere! E siccome in pochi caratteri scenici è trasfusa una costante quantità di calore, si hanno così, nel risultato superficiale, le cosiddette inuguaglianze di temperamento che, con erronea fraseologia tecnica, si attribuiscono da parecchi iniziati ad Irma Gramatica. Ella possiede la comprensione collettiva delle vibrazioni dell' anima umana. Un personaggio drammatico che abbia una vita trova nell'attrice un riflesso di vitalità, ed allora si ottengono dall' interprete que' risultati intensivi, pei quali ella è considerata uno tra i più appassionanti prodotti tipici e forti della scena teatrale nostra.

Vi è anche chi crede che una certa malizia scenica avvinca l' artista e la porti a plasmare certe figure più come ombre che come corpo, che occorre più intuire che vedere, più sentire che guardare. Potrebbe anche darsi, ma questo non sarebbe che l' effetto di una illusione ottica. Nella realtà resterebbe il fatto che la lunga carriera dell'attrice non è stata sufficiente a rendere volgare l'artista. Ella del palcoscenico ha preso il buono e, come ho detto dianzi, non si è

fatta tangere dal brutto. Quando con l'anima, con il cuore, e spesso anche con l'intelletto, penetra nell' anima, nel cuore e nell' intelletto della figura dell'arte, l'illusione scenica cede avvilita il campo all'incarnazione della seconda verità, che è ben più decisa, ben più larga, ben più colorita, perchè è fatta di vita vera illuminata dal supremo magistero dell'arte. Vista così, nella sua esistenza reale ed ideale, la figura scenica di Irma Gramatica, non può riuscire più interessante, più caratteristica, più adatta alle mille e sempre varie sensazioni cui dà luogo capricciosamente la femminilità nel teatro. E il caso è dei più singolari: nata in palcoscenico, ella conserva la sua anima vergine e pura alle vibrazioni più disparate della natura.

Nel cammino lungo della scena nulla prende di ciò che forma il patrimonio vieto delle attrici senza arte, e nulla concede per vincolare il suo spirito al quale, volente o nolente ella medesima, riesce a conservare una vibrazione libera, ampia, sensibilissima: è artista e così rimane, con tutte le crudezze d'una natura simpaticamente genuina.

Il tempo, forse, rivelerà meglio il gioiello e in tutte le sue facce: sia, ma a qual pro? una gemma interamente scoperta assoda il proprio valore e non dà luogo a sperare in un domani di gloria o di sconfitta: è meglio l'ignoto del poi, specie in un'artista. È necessario sapere che in arte Irma Gramatica è un gioiello: accontentiamocene. Le gioie con alcuni dei loro lati coperti custodiscono un che di sovranamente misterioso che ne aumenta il pregio e ne rende inestimabile il valore.....

Gaspare di Martino.

Il Teatro comico francese in Italia

Il ricercare le ragioni per cui il repertorio comico nostro fu sempre, e negli ultimi anni specialmente, alimentato dalla produzione straniera, non mi sembra del tutto privo di interesse per i cultori del Teatro, nè inutile a coloro che s' occupano del movimento drammatico contemporaneo.

Perchè fra le innumerevoli *pochades* o " commedie brillanti " — ed è con questo nome che vengon designate in Italia le farse — son così poche quelle di " penna italiana " ? Perchè, negli autori nostri, una così scarsa dose di comicità, una così profonda musoneria nel considerare la vita, anche nelle sue manifestazioni più superficiali ? Ecco il punto.

Il dramma popolare — per quanto sempre modellato sui campioni stranieri — ha in Italia ancora dei fortunati cultori: fra i più fecondi il Mastriani, il povero Ulisse Barbieri, testè scomparso, e Ruggiero Rindi (*Falstaff*). Molti autori drammatici — se così si posson chiamare dei raffazonatori di romanzi d' appendice — forniscono infatti ai molti teatri popolari italiani delle produzioni più o meno sanguinarie, più o meno commoventi, assai spesso mancanti di logica e di buon senso, e quasi sempre di sintassi : drammi che occupano l' infimo posto nella letteratura — se pur vi fanno parte — e che derivano direttamente da quelli cosiddetti a " sbottonatura " , che ebbero la massima voga ai tempi del Federici: drammacci a forti tinte o drammetti piagnucolosi, ricchi d' incidenti emozionanti ed inverosimili.

Tali produzioni hanno il loro pubblico ed il loro teatro speciale : quasi sempre piccoli teatri o baracche dei sobborghi, talora teatri con compagnia stabile : assai raramente s' innalzano fino a quelli di prim'ordine. In Francia questo genere ebbe dei cultori illustri, dei drammaturghi abilissimi, che — se non la celebrità — acquistarono la popolarità e la ricchezza: tali il Pyat, col suo *Cenciaiuolo di Parigi*, il fecondissimo D' Ennery, l' Anicet - Bourgeois, il Cormon, il Gran-

gè, il Duguè, e — ai giorni nostri — Adriano Decourcelle, del quale *I Due Derelitti* celebrarono, or non è molto, la millesima rappresentazione a Parigi.

Ma non è specialmente di questo genere che volevo dire: anche da noi — sebbene più modesti — ci sono degli abili fabbricatori di drammi per il popolino.

Nè voglio parlare della commedia vera e propria, che — se pur non ha presentemente così numerosi rappresentanti, e così moderni d' intendimenti artistici, quali i francesi — pure, in certi riguardi, può competere con la commedia straniera contemporanea: nel genere satirico sempre inferiore alla francese, nel fantastico inferiore alla tedesca.

Ciò che manca nel Teatro italiano — ed è sempre mancato — è il repertorio comico. Ma su questa parola però bisogna intenderci.

Non è che nel repertorio italiano manchino commedie comiche: dal Machiavelli al Gallina vi saranno centinaia di produzioni piene di festevolezza, di vivacità, di *vis comica*, veri capolavori di spirito o di sana e onesta comicità familiare: commedie divertentissime e che sarebbero sempre rappresentabili con successo.

Ma fra queste non se ne troverebbero forse cinquanta, che abbiano di fine ultimo la comicità, cioè che si propongano per solo, unico scopo di eccitare il riso, in qualsivoglia modo, irrefrenabilmente.

Se così mi posso esprimere, le commedie italiane sono indirettamente comiche: avranno alcune situazioni, alcuni caratteri, alcune macchiette allegre, ma la commedia avrà un carattere diverso: o sarà una *tesi* che l' autore si propone, in tre o cinque atti, di risolvere; o sarà un intreccio complicato, che il commediografo si compiace di imbrogliar sempre più per quattro atti, a fine di mostrare la propria abilità nello scioglierlo al quinto; o sarà una commedia con scopo satirico, una felice applicazione del " castigat ridendo mores ", in cui l'autore con l' assurdità e il grottesco di alcuni personaggi cercherà di mostrare il ridicolo di qualche abitudine o di qualche pregiudizio sociale.

Ma la schietta comicità che sia fine a sè stessa, la trovata originale della situazione, il paradosso geniale non abbonda nel Teatro italiano, mentre possiede dei veri capolavori ed una successione di gaie e piacevoli commedie in quello francese.

Tralasciando di parlare del Teatro italiano del '500 e del '600, ove la comicità non assume mai la forma sbrigliata e pazza dei tempi nostri, ed esaminando la produzione comica italiana dal Goldoni agli autori contemporanei, fra le migliaia di commedie, son rarissime le veramente comiche, ed anche queste non hanno nulla a che vedere

con la letteratura e assai poco si elevano dalla farsa grossolana e volgare.

Del Goldoni forse una sola -- e non delle migliori — ha questo carattere: *Il servitore di due padroni*: ed è una delle poche in repertorio sui teatri tedeschi, forse in omaggio a quel principio, per cui le peggiori cose nostre fanno credere agli stranieri che le veramente buone o scarseggiano o mancano del tutto.

Anche questa è del resto più una commedia d' intreccio che altro: e la comicità assai spesso deriva dal fatto che Arlecchino, il protagonista, parla in dialetto: in tal caso tutte le commedie con " maschera " avrebbero tale carattere.

Delle commedie del Goldoni le più divertenti e le più spontaneamente comiche sono infatti le dialettali, o quelle dove una delle maschere — Arlecchino, Brighella o Pantalone — provoca, con argute domande o con *lazzi* scenici, qualche originale risposta. Ma allora tutta la " Commedia dell' Arte ", che è, di origine e di carattere prettamente italiana, può dirsi " comica con fine di comicità unico ": non è già però della Commedia a soggetto ch' io voglio dire, nè di quella fantastica di Carlo Gozzi, così ingiustamente dimenticata, nè di quella bizzarramente spagnolesca del Chiari. Il Goldoni guastò, con un finale drammatico, un' altra sua commedia, piena di franca comicità nell' imprevisto delle situazioni, commedia basata su intreccio molto vecchio e già sfruttato da un' infinità di commediografi: voglio dire: *I due Gemelli Veneziani*. Delle altre sue non saprei quale trovare per ciò che richieggo.

Della scuola goldoniana, nè le commedie dell' Albergati, nè quelle del Pepoli, nè i *Capricci teatrali* del Greppi, nè le produzioni di Francesco Augusto Bon possono dirsi essenzialmente comiche: il celebre *Ludro* di quest'ultimo è commedia di carattere e d' intreccio: e la comicità — che del resto non è mai eccessiva — più che dalla situazione o dal dialogo scintillante, deriva da una certa festevolezza argutamente spontanea, da una bonarietà casalinga e serena. Le altre del Bon sono delle mediocri commedie d' intreccio, piuttosto sbiadite e di spiccatissima imitazione goldoniana: fra quelle che al tempo suo ottenner più voga si possono rammentare: *Così faceva mio padre, Se fossi ricco, Statevi coi pari vostri* e *L' importuno.*

Nè Gherardo De Rossi, nè Simone Sografi — che pur ebbero la fortuna rarissima di richiamar l' attenzione della critica tedesca, così severa per il maggiore autor comico nostro — possono chiamarsi dei " maestri del riso ": del secondo appena passabile la farsa: *Il gallo e le sue galline,* che potè varcare i nostri confini per farsi applaudire sulle scene tedesche.

E neppur l' Avelloni, autore fecondissimo di drammi a grande effetto, nè il Barone Cosenza, nè Camillo Federici, maestro di tutti questi nella commedia lagrimosa e nel " dramma a sbottonatura ", posson vantarsi di avere al loro attivo una risata, franca, spontanea, sincera.

Quanto all' austero Nota, temerei di turbare il tranquillo suo sonno, parlando di un " Teatro Comico ": e per quanto — con mirabile disinvoltura — egli non abbia esitato a porre una tale intitolazione alla raccolta delle sue commedie (titolo cha suona come un'atroce ironia!), non mi perito d' affermare esser egli l' autore italiano più noioso, più melanconico, più opprimente di quanti vider la luce in questo secolo.

Del solo Giovanni Giraud merita far cenno per alcune sue farse, un po' grossolane se vogliamo, ma piene di comicità e assai felici nella situazione. Egli, ozioso nobile, scrisse per naturale inclinazione al Teatro, forse anche per solo passatempo: il suo dramma: *L'onestà non si vince*, col quale affrontò le scene per la prima volta, non sortì troppo felice esito: il suo autore era essenzialmente dotato per il comico!

E infatti: *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore, Il pranzo alla fiera, I gelosi fortunati, Il figlio del signor padre* e specialmente: *Il viaggio sull' asino, La conversazione al buio* ed *Eutichio e Sinforosa* sono delle vere farse, piene della più grassa comicità, scritte con brio e vivace festevolezza: l' *Aio nell' imbarazzo* è forse la sola produzione di tutto il suo Teatro, che — per uno studio di caratteri meno superficiale — si avvicini all' alta commedia. Giraud ne scrisse più di ottanta: oggi egli è quasi dimenticato: per mancanza di pregi letterarî — avendo ei poco curato la forma — le sue commedie sono assai più piacevoli alla rappresentazione, che alla lettura: Giraud aveva spiccatissimo il senso del teatro, ed una speciale attitudine a riprodurre il grottesco nei suoi personaggi comici.

Vincenzo Martini, commediografo di molto valore, anch' egli oggi troppo ingiustamente dimenticato, è assai felice nella pittura dei caratteri e dell' ambiente toscano della metà del secolo; ma possiede in scarso grado il dono della comicità.

Del Giacometti la sola produzione con intenzioni spiccatamente comiche è: *Quattro donne in una casa*, abbastanza vivace nel dialogo, ma non troppo divertente.

Il Ferrari, anche nelle sue migliori produzioni, non ha mai spontanea la comicità: anche nelle sue commediole più indovinate: *La bottega del cappellaio; Persuadere, convincere, commuovere; Un ballo*

in provincia, la risata sembra quasi sforzata, non sgorga sincera e spontanea: qua e là qualche trovata felice, qualche motto arguto non son sufficienti ad animare un dialogo, artifiziosamente comico, quasi mai divertente.

Assai migliore invece è il Gherardi Del Testa, il quale, nell' *Oro e orpello* e in una quantità di farse, ottiene una comicità assai spontanea: forse egli è un po' troppo " ambientista ", ritraendo unicamente la società toscana, per cui non può esser apprezzato al suo giusto valore fuori della regione sua: ma questo è un difetto — se così si può chiamare — comune a tutti gli italiani, chè cioè assai più dell'altra riesce efficace e spontanea la commedia dialettale, ritraendo i caratteri e le particolarità d' ambiente, speciali ad una data regione.

Le commedie del Gherardi hanno una schietta comicità paesana ed un'arguzia tutta propria ai toscani: anche là dove appare la punta satirica, come nelle *Scimmie*, il comico naturale sopraffà l'azione, e sotto ridente faccia maschera l'intenzione sarcastica. Così nelle *False letterate*, così in *Moglie e buoi dei paesi tuoi*, ove la conclusione morale non prende mai il tuono dottrinario e predicheggiante, che è proprio della maggioranza dei commediografi italiani. E le farse del Gherardi: *La perla dei mariti, Il matrimonio di un morto, Un ballo in maschera, Un marito sospettoso, Un bambino per commissione, Un brillante in tragedia* potrebbero essere additate come modelli di comicità prettamente italiana agli autori nostri contemporanei, o servilmente imitatori dei *vaudevillistes* francesi più in voga, o neghittosamente infecondi.

Lasciamo da parte il Torelli, il Marenco, l'Uda, il Suñer, il Montecorboli, il Costetti, il Fortis, l' Alberti, il Bettòli: tutta una pleiade di valorosi drammaturghi — e nella produzione di questi ci sono dei veri capolavori — ai quali difetta la comicità nel modo più assoluto. E mettiamo pure in contumacia anche Valentino Carrera, il quale, nella *Quaderna di Nanni*, dimostrò una spigliatezza tutta toscana, assai apprezzabile in lui, austero piemontese, ma che nel suo lavoro mostrò intenzioni più che comiche, morali nel combattere il vizio del lotto.

Non così Vittorio Bersezio, che già nel celeberrimo *Travetti* dimostrò felicissime attitudini al comico, e che diede, con la *Bolla di sapone*, un vero modello di *pochade* italiana. A questa assai inferiore quella del Vado: *Il Carnevale di Torino*, che è una pallida imitazione della francese: *I Dominò Rosa* e dell' italiana di Bersezio. Da ricordarsi ancora la riescitissima commedia di Paulo Fambri: *Il Ca-*

porale di settimana, che è la più arguta satira della vita militare che sia stata scritta da autore italiano.

Eppoi? Una ventina di farse del fiorentino Coletti, alcune delle quali ancora in repertorio (*Meglio soli che male accompagnati*, ed altre), ma che non s'elevano mai, per lo spirito troppo grossolano e per la troppa semplicità d'invenzione, al disopra della buffoneria: qualche farsa del Codebò, qualche altra più vecchia del Casari *(Osti e non osti)*, poi: *La tombola* del Solieri, *La Sposa e la Cavalla*... Si potrebbero contar sulle dita!

Fra i contemporanei, Libero Pilotto scrisse una piacevolissima commedia, che, per quanto disegnata su modello francese — e bisognerebbe risalire a Bayard per cercarne la prima traccia — conserva un certo carattere d'ambiente italiano, che la rende quasi originale: voglio parlare dell'*Onorevole Campodarsego.* L'altra sua: *I Pelligrini di Marostega*, alquanto simile nell'idea fondamentale, ha scopo satirico: contiene una scena assai gustosa per la trovata comicamente originale. L'una e l'altra danno a vedere quanti tesori di comicità sieno nascosti nella vita provinciale italiana, per chi sappia estrarne quanto v'è di buono per la scena: quanta ricchezza di satira di costumi, quanta abbondanza di " macchiette ", di tipi comici, di caratteri originali, vanno perdute all'occhio inesperto dell'autor comico italiano, laddove il commediografo francese o tedesco sa vederne i lati comici e sa approfittarne con spirito e con abilità!

Altro autore, egualmente fecondo nel comico e nel drammatico, è il fiorentino Augusto Novelli: ma le sue " commedie brillanti " sono assai trascurate nella forma e non di rado scurrili nel doppio senso un po' troppo " fiorentineggiante ": l'*Amore sui tetti* ebbe qualche fortuna per la situazione assai comica, ma lascia molto a desiderare quanto al dialogo, che difetta di spirito: le altre sue farse sono un po' grossolane nella ricerca della comicità.

Più castigate nella forma, più oneste nella sostanza, e fors'anco più originali sono le commedie di Gerolamo Mariani e Achille Tedeschi: *Il passaggio di Venere* e *Il Paradiso di Maometto,* che hanno in sommo grado la comicità della situazione, pur mancando di quella *verve*, che ammiriamo nelle *pochades* dei nostri vicini.

I soli autori che abbiano innalzato un poco la comicità italiana al livello della francese sono — ai giorni nostri — Roberto Bracco e Giannino Antona-Traversi: essi richiamarono la *bluette* francese, il *lever de rideau*, così in voga sui teatri esteri, alla finezza aristocratica dei proverbî di Francesco De Renzis e di Ferdinando Martini, rendendoli più modernamente caustici ed arguti.

Bracco, che così simpatiche attitudini di commediografo dimostrò nell' *Infedele*, s'abbandona alla farsa, mai però volgare, nell'*Avventura di viaggio*, nel *Lui, lei, lui* (che ricorda la *Spola* di Becque), nel *Viceversa*, nel *Non fare ad altri*, nell'*Articolo ottavo*, e ultimamente in quella deliziosa commediola, che s' intitola: *Uno degli onesti*.

Giannino Antona-Traversi, un po' sostenuto nel *Mattino dopo* e nella *Prima volta*, profonde da gran signore i tesori del suo spirito nel *Braccialetto* e nella *Pelliccia di martora*.

Le farse del Gnagnatti, del Belli-Blanes, del Giraud mancano di finezza, e assai spesso di ogni comicità: abbastanza graziosa la scena del Cagna: *Lei, voi, tu*, che ha però già qualche anno sulle spalle.

Fra i dialettali non va dimenticato il Gallina, il mai abbastanza compianto erede di Goldoni, per quanto le sue commedie si elevino — per la felicissima pittura dell'ambiente, per lo studio dei caratteri — al di sopra della semplice farsa.

Alcune delle sue prime commedie hanno, se vogliamo, delle intenzioni comiche, come ad esempio quella felicissima imitazione goldoniana, che è *Le Baruffe in famegia*, come anche: *Zente refada*, ove la satira fa appena capolino, *Nissun va al Monte, Le serve al pozzo* e *La Chitara del Papà*, tutte di spiccatissimo carattere goldoniano, e che non sfigurerebbero accanto a quelle del grande riformatore della Commedia.

Però il Gallina fin dai suoi primi tentativi dimostra uno scopo più elevato e più nobile che non sia quello di far ridere; e già prima ancora ch' egli osi affrontar la commedia di carattere o la tesi sociale, appare vivace in lui l'attitudine alla descrizione d'ambiente, alla pittura fedele del carattere del popolo veneziano.

Egli non ricerca mai l' effetto comico, ad ogni costo, cioè con la situazione stravagante, o col paradossale, o con l' assurdo dei caratteri, o col grottesco delle macchiette, ma la comicità sorge dal dialogo quasi suo malgrado, incosciamente: l' autore non sacrifica mai la logica dell' azione alla comicità: eppure, col materiale comico di cui disponeva, di quante allegre, spensierate, pazze *pochades* non si sarebbe potuto far costruttore il Gallina, ove avesse avuto meno coscienza d' artista, meno sensibilità, meno rispetto a sè e all' arte sua! Allora forse il pubblico italiano sarebbe accorso al suo Teatro, e lo avrebbe ammirato: ed egli sarebbe morto ricco!

Giacinto Gallina non può dirsi, in una parola, essenzialmente autor comico nel fine dei suoi lavori, come non lo è il Selvatico pei suoi *Recini da festa*, come nessuno degli autori veneziani: il Baldanello, che tentò, con: *Le baruffe de la bona zente*, la farsa in vernacolo, nau-

fragò miserevolmente. Nè il Sugana è autor comico: lo è invece l'Ottolenghi per una sua farsa divertentissima, intitolata: *In Pretura*.

Osservando tutto il repertorio dialettale italiano, ai giorni nostri, si nota come il nove su dieci delle commedie rappresentate sieno raffazzonature di produzioni straniere: inglesi, tedesche e più spesso francesi: così quasi tutte le "commedie brillanti", recitate da Zago, così quelle di Scarpetta — e lo notava ultimamente, a proposito dell'attor napoletano, il Lyonnet, nel suo volume: *Pulcinella et C.* — così pure quasi tutto il vecchio repertorio ferravilliano.

Che cos'è l'ormai famoso *Duell de Sûr Panera*, se non la commedia in un atto di Labiche: *La commode de Victorine*, alla quale si appiccicò un secondo atto per il duello? E non è forse il *Tecoppa Commendator* la rifrittura di un' altra commedia del Labiche: *Les trente millions de Gladiator?* E le citazioni di plagi consimili potrebbero durare un pezzo, e non solamente per il repertorio di Ferravilla, ma per quello piemontese — forse qui un po' meno — e per quello napoletano di Scarpetta e di Pantalena. In queste trasposizioni Labiche è sempre stato il più saccheggiato: ma Labiche ha buone spalle: le sue commedie sono patrimonio inesauribile di comicità, e per quanta se ne prenda a prestito, ne resta pur tanta, de fabbricar un centinaio di nuove produzioni comiche.

Fra gli autori dialettali nostri non va dimenticato Alfredo Testoni, che diede al Teatro bolognese alcune commedie, piene della più gioconda festevolezza, prima fra queste il *Pisuneint*: nè va passato in silenzio il nome di Eraldo Baretti, autore piemontese, che, con i suoi *Fastidî d' on grand' omm*, fece un vero capolavoro di farsa dialettale italiana.

Eppure, confrontandolo con quello dei tempi passati, il repertorio dialettale appare assai manchevole: le scarse commedie napoletane del giorno d'oggi non sono sufficienti a non farci rimpiangere quelle divertentissime di Pasquale Altavilla: le trasposizioni d'ambiente e le riduzioni dal francese di Edoardo Scarpetta non ci compensano della mancanza di un teatro comico nazionale.

Nella scarsità di produzioni originali, la necessità di ricorrere a quelle straniere viene fatalmente.

Qui potrebbe esser chiesto da alcuno: "Quale il vantaggio di un repertorio unicamente comico? Non è forse preferibile il non aver affatto produzioni simili, tutt'altro che letterarie, che inquinano il teatro, corrompono il gusto del pubblico e che distolgon questo dalle commedie veramente artistiche?"

Al che si risponde, che non è vero anzitutto che fra le molte com-

medie con scopo essenzialmente comico non ve ne sieno alcune scritte in forma letteraria, e che — senza esser modelli di stile — non isfigurerebbero, a esempio, accanto a quelle del Ferrari.

Si dice: " corrompono il gusto ". Ma non corrompono nulla! Se il pubblico le ricerca, e va al teatro quando esse appaiono sul cartellone, e lo diserta quando esse non si fanno vedere, se ride, applaude, fa replicare commedie simili, è segno che il gusto del pubblico è corrotto già da prima: del resto rimane ancor a dimostrare che una commedia, soltanto perchè suscita il riso, o perchè è azzardata, paradossale, pazza, illogica, eccessivamente libera nelle parole o nella situazione, distolga lo spettatore dalla commedia morale, educativa, con la sua brava " tesi " da risolvere e con i suoi relativi caratteri onesti e predicheggianti, e il non meno consueto intreccio ingarbugliato e contorto.

Quel pubblico che applaude le commedie allegre e che non va al teatro di prosa se non vede sul cartellone tanto di " commedia brillantissima " o " tutta da ridere " è un pubblico che andrebbe all' operetta o al caffè-concerto o al Circo equestre. Perchè dunque non cercar di ricondurre al teatro quella parte del pubblico, che ne fu distolta da una sequela di produzioni uggiosamente morali: drammetti a tesi, affannosi, oscuri; commedie enfaticamente melodrammatiche? E sasabbe un compito ben più utile e più simpatico per gli autori italiani, questo di richiamare alla commedia i frequentatori di più ameni spettacoli e tutti coloro che non vogliono affaticarsi troppo alla riflessione, con delle farse vivaci e argute, con delle commedie allegre, qua e là satiriche magari, con una punta di caricatura: compito più utile che il fabbricar delle commedie sulla falsariga di Sardou — con l' abilità in meno — più simpatico che l' imitar Ibsen, senza averne l' ingegno originale e robusto.

Non bisogna farsi delle illusioni sul buon gusto artistico della maggior parte del pubblico: c' è veramente una classe di persone, che non va al teatro che per divertirsi: anzi arrivo a dire che è un numero limitatissimo quello degli spettatori, che al teatro ricerca qualcosa di più che la sensazione piacevole di un' ora, che il modo di passar la serata.

Ora il divertimento ognuno l' intende a suo modo: c' è chi non si diverte che al dramma piagnucoloso ed affliggente, c' è invece chi " vuol ridere ".

È un sacro diritto questo, che lo spettatore, seccato dalle numerose brighe, dalle fatiche della giornata, intende acquistarsi, pagando il suo biglietto d' ingresso, e procurandosi in compenso una serata di buon

umore. Il riso è un bisogno della natura umana: nulla ristora, rinfranca, rimette come si suol dire un uomo a nuovo più di una bella risata aperta, spontanea, sincera; l' uomo che ride vede il mondo sotto l'aspetto più amabile, più seducente, osserva il prossimo con minor astio e senza invidia, vede le cose umane senza amarezza.

Perchè gli autori italiani, facendosi forti di una morale ringhiosamente austera (che non è nel carattere del popolo), vorrebbero privare il pubblico di questo legittimo diritto di ridere; di ridere ad ogni costo, senza preoccupazioni estranee, ingenuamente, con l' incoscienza del fanciullo e del bruto? All' autore italiano manca per lo più la facoltà di divertire: egli ha quasi un disprezzo per il motto di spirito, per la punta satirica, per la trovata comica.

E spesso anche — forzando il proprio temperamento — l'autore consuma il proprio ingegno nell'architettare un dramma o una " commedia seria ", laddove le naturali attitudini lo porterebbero al comico.

Da noi già è invalso il pregiudizio che — trattandosi di un' " arte inferiore " — lo scrivere un lavoro comico sia più facile che il fare un lavoro con intendimenti serii: nulla di meno vero! Io credo che ci voglia la stessa abilità e lo stesso ingegno per scrivere *Il Deputato di Bombignac* che *Il Romanzo di un giovane povero.*

Ma così è: il ridere al teatro non è nel carattere, nelle abitudini, nel gusto degli autori e dei critici italiani. Ed è gran parte di questi critici, di questi letterati, di questi autori drammatici, che fa l' opinione pubblica in Italia. Così lo spettatore che va al teatro e si diverte per tre ore consecutive, ridendo come un pazzo, fa il broncio a sipario calato, e — spenti i lumi — se ne va scontento: vera ingratitudine! Allora l'uomo serio riprende dominio su sè stesso, e — vergognandosi di aver riso — scusa la propria debolezza con l'accusare di stupidità la commedia rappresentata, e talora anche sè medesimo: " Come siamo sciocchi " — esclama — " a ridere di simili buffonate! "

Ebbene: anche la buffoneria più insulsa ha la sua forza, quando riesce a cacciare il malumore dal volto del pubblico: e non sarebbe opera indegna della critica contemporanea la riabilitazione della buffoneria artistica.

Spesso sotto la comicità non è difficile il vedere la punta satirica: dietro lo spasmo della risata non è raro che si agiti la sferza del moralista: *castigat ridendo mores* è un motto, che gli autori nostri spesso sembrano aver dimenticato.

Chi saprebbe dire dove finisca la farsa e dove incominci la satira? In più di una *pochade* l'osservazione arguta di un ridicolo umano o di un vizio sociale prende aspetto ironico e sarcastico: la canzonatura

di un ambiente, di una classe di persone, di un difetto può esser di un'utilità assai maggiore che la predica cattedrattica e filosofeggiante. *Le medecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac, Le malade imaginaire* non sono forse delle vere e proprie farse, bizzarre, assurde, grottesche, spesso inverosimili? Eppure come la punta satirica del grande Molière tocca al vivo! e come la sua sferza flagella nel *Bourgeois gentilhomme* e nel *George Dandin*, ove i particolari comici e l'intonazione allegra nulla tolgono alla bellezza della caricatura!

Nel Teatro francese la comicità e la satira si fondono sempre ammirabilment: condizione essenziale della satira essendo la serenità dell'osservazione, questa non deve mai prendere, sul teatro, il linguaggio violento e passionale: l'ironia non va in tal modo mai disgiunta dalla comicità.

In Italia invece non c'è una tradizione comica sul Teatro: la farsa, la vera *farce*, grassa, salata, lubrica, è stata sempre d'importazione francese: qualche rara volta — come acccennai più sopra — appare sulle scene nostre qualche commedia a base di usci e di travestimenti, ma è sempre una pallida imitazione della farsa straniera.

In Francia c'è una vera tradizione di commedie allegre: anzi la prima produzione originale del Teatro Francese è una farsa, la celeberrima: *Farce de Maître Pierre Patelin*, rappresentata nel XV° secolo (la prima edizione, che ne fu fatta, porta la data del 1490).

E da essa ai giorni nostri — per ben quattro secoli — appare sul Teatro Francese una quantità stragrande di *farces, soties, saynètes, comedies-vaudevilles, revues, pastiches, pochades,* tutte produzioni con intenzioni comiche, scritte col solo scopo di suscitare il riso. Che la parola *farsa* significhi " infarcitura di facezie „ o che così si chiami, perchè " essendo produzione di poco conto, è recitata in farsetto „ a noi poca interessa: è una questione etimologica, che lasciamo ai linguisti e ai glottologi più eruditi.

Comunque, la farsa nostra deriva dalla francese, e ne ha preso il carattere ed il tòno leggero e spigliato. Perchè la commedia francese — e specialmente la comica — ha attecchito in Italia più di quella tedesca ed inglese? La risposta non è difficile: la comicità dei popoli germanici è troppo differente da quella dei latini: la buffoneria del *clown* inglese, i sali comici della *posse* tedesca urtano il parlato italiano per la grossolanità della facezia, per la volgarità della caricatura, spesso anche incomprensibile. Assai più affine, per abitudini e per tendenze, essendo il francese al popolo nostro, è ben naturale che di questa somiglianza di costumi, ne risenta il contraccolpo il Teatro.

Ond'è che assai più volentieri ascoltiamo sulle scene nostre il dia-

logo caustico, sbrigliato, piccante, non di rado sconvenientissimo della *pochade* francese, che la banalità — quasi sempre più morale — della *posse* tedesca: in questi ultimi vent'anni non più di dieci " commedie brillanti ", tradotte dal tedesco, approdarono alle ribalte italiane: e non può dirsi certo che la produzione dei commediografi tedeschi sia scarsa: il solo Moser, l'autore della fortunatissima: *Guerra in tempo di pace*, scrisse più di cento commedie: e non meno fecondi di lui sono: Schönthan, Kadelburg, L'Arronge, Lauffs, Kalisch, Pohl, Iantsch, ecc.

In questa seconda metà del secolo XIX, da Labiche in poi, quanti non furono invece i " vaudevilles " e le " pochades " rappresentate in Italia! A rammentare i soli nomi degli autori non sarebbero sufficienti quattro pagine! Eppoi, che serve? Basta osservare i cartelloni dei teatri italiani al giorno d'oggi: non sono forse le traduzioni delle " pochades " francesi quelle che rinvigoriscono il repertorio delle Compagnie drammatiche, e rialzano le sorti della cassetta? Sono persuaso che molti capocomici potrebbero accendere un cero ai Feydeau e Desvallières, senza i quali i loro scritturati avrebbero patito la fame, e l'impresa comica sarebbe miserevolmente fallita.

Ebbene: sta ai commediografi italiani di combattere i francesi con le stesse loro armi. I soggetti comici in Italia davvero non mancano: basta guardarsi intorno. Quali fonti inesauribili di comicità: il mondo politico, con le relative lotte elettorali, la burocrazia, la magistratura, l'esercito!...

E come la buffoneria s'accoppierebbe — in felice connubio — con la satira, nel descrivere il mondo provinciale, con le piccole lotte municipali e le invidiuzze cittadine, ed il mondo della piccola borghesia che vuol imitare l'alta società, ed il ridicolo del *parvenu* che vuol scimmiottare l'aristocrazia; e le debolezze di questa: quanto patrimonio da commedia, per chi vi sapesse attingere, e sapesse ritrarne quanto v'è di sceneggiabile! Certamente che, a questo scopo bisogna vivere nella società e nell'ambiente speciale che si vuol descrivere: non già fossilizzarsi nelle biblioteche, intisichire sui libri, inaridirsi nella fabbricazione di scene e di atti. Il commediografo francese frequenta il mondo, che vuol descrivere, lo osserva, lo studia, prende dei documenti umani: ed i caratteri ch'escon dalla sua penna sono presi dal vivo, e le macchiette, ch'egli riproduce, sono tolte dal vero: riprodotte dal bottegaio dell'angolo della via, dall'uomo che passa per la strada a quella data ora, dall'impiegato di quel tale ufficio.

Ricerchi il commediografo italiano il lato comico della vita italiana contemporanea — non ne manca! — e dia, in sostituzione della farsa francese, della quale il pubblico comincia già ad esser sazio, un vero e proprio Teatro comico nazionale.

Cesare Levi.

Il Palcoscenico

La “Fedora„ del maestro Giordano al “San Carlo„ di Napoli

L'ultima opera del maestro Giordano è giunta al nostro “San Carlo„ dopo due anni dalla sua nascita, e vi ha ottenuto un lieto successo. Il libretto di ***Fedora***, tratto dal dramma di Vittoriano Sardou, è di Arturo Colautti, ed è lavoro squisito di un poeta suggestivo e di un letterato superiore.

Nel terzo atto, in cui è il riassunto del terzo e quarto del dramma originale, si nota un certo arruffio di situazioni, ma il neo è compensato dall' inquadratura eletta degli atti precedenti, che contengono un senso reale e delicato del buon teatro.

Ho detto che l'opera del Giordano ha ottenuto un successo lieto ed è bene aggiungere subito ch' essa è stata diretta magistralmente da Leopoldo Mugnone ed eseguita deliziosamente da Fernando de Lucia, ammaliante, e da Angelica Pandolfini, efficace.

Per Camera v' è poca parte, quindi una lode per questo eletto artista qui cadrebbe poco opportunamente. Niente di notevole in tutto il resto, ma nulla di deplorevole. Ciò torna a vera lode del Mugnone che, come si dice dai bene informati, ha dovuto dare l'opera del Giordano con pochissime prove affrettate. Già, tutto è stato curato con fretta e poca scrupolosità quest'anno, dalla nuova impresa, che ha assunto il suo ufficio col rigido programma di ripristinare nel nostro ***Massimo*** l'antico splendore... pare impossibile! Torna acconcio ricordare il proverbio: ***chi lo dice non lo fa!***

E veniamo, brevemente, al valore intrinseco di ***Fedora***. Al primo atto le battute d'orchestra vogliono illustrare dei “parlati„ e spesso riescono nell'intento: qua e là qualche spunto melodico non volgare alleggerisce la gravità intenzionale di protrarre all'infinito il lungo, monotono commento orchestrale, e si ha come un raggio di sole che viene a rompere l'incoloritura d' un cielo grigio, pesante, uggioso: o raggio di sole benefico! La romanza di Fedora è deliziosa di sogni e di sospiri, il racconto di Cirillo ha carattere, dice quello che vuol dire, piace, ma a tutto l'atto, in cui si svolge un'intima, occulta tragedia, manca il rilievo descrittivo, l'ausilio sinfonico, che giungerebbero, così l'uno che l'altro, molto opportuni per significare la vera essenza del dramma.

Il secondo è organico, è denso, è vivo di melodie appassionate, calde, maliose. Ne dà l'annunzio l'arioso " Amor ti vieta „, ne commenta la vitalità il fugace, ma ricco di sintesi ideale quanto ben elaborato intermezzo, ne accende il progredire il deciso racconto di Loris e ne compendia il vigore lo straziante scatto passionale di Fedora. Tutto ciò che intercede tra un punto e l'altro di questi momenti, cioè la serie dei particolari illustranti le situazioni, è da considerare omogeneo, rispondente al senso ond' è improntata l'opera, intonato, consono, armonico.

La rapidità dello svolgimento non risente della poca sostanza musicale che circola nelle vene dello spartito, perchè la disposizione degli avvenimenti è concepita con chiarezza e regolata con logica progressione. La mancanza della vena scaturente i canti tolti alla propria anima, il musicista la fa apparire al terzo ed ultimo atto, nel quale s' indugia in elaborazioni stentate, in ritorni non richiesti da nessuna necessità, in arzigogoli inceppanti ogni naturale svolgimento di idee. Nonostante ciò, il senso teatrale del compositore viene in aiuto della stasi che si è manifestata nell'inspirazione dell'artista, e si giunge così alla tragica morte di Fedora, che è trattata con rilievi, direi musico-clinici, abbastanza esatti.

L'opera ha difetti di concezione: voleva essere rigorosamente descrittiva ed è risultata, impossessandosi di pochi ma simpatici spunti melodici, eclettica. Dico eclettica, ma con più esattezza, dovrei dire ibrida. Presa però nel suo insieme risulta simpatica e piace, e dà diritto a sperare che nel maestro Umberto Giordano si affermeranno in future opere, un chiaro potere d' inspirazione e una condotta elaborativa coerente.

D. M.

Una commedia premiata al " Nazionale „ di Roma

La signora Clarice Tartufari, autrice di un volume di versi e di una commedia " *Modernissime* „ ebbe, qualche tempo fa, una piccola fortuna.

La società degli autori e artisti drammatici e lirici di Roma, indisse un concorso drammatico di L. 500, intitolandolo " *Giacinto Gallina* „ coll'intendimento che i concorrenti dovessero, in qualche modo, ispirarsi ai sani concetti d'arte del commediografo veneziano. I manoscritti, s'intende, piovvero da tutte le città d'Italia; ma dei concetti d'arte, a giudicarne dal risultato, nessuno degli aspiranti al premio pensò di doversi preoccupare.

A dir il vero una parte dei componenti la commissione dovette intravedere un pallido riflesso dell'arte galliniana in una commedia in quattro atti, dal titolo *Logica*, poichè la propose senz'altro pel premio. Gli altri commissari, a quanto mi è stato assicurato, non vedevano però in quei quattro atti neanche il pallido riflesso, e propendevano invece per un altro lavoro " *Volontà* „, cui fu poi assegnata la menzione onorevole. Ma la commissione, d'altra parte, non si trovava in un letto di rose. Per un curioso articolo del concorso, doveva, in ogni modo, assegnare un premio; dichiarò quindi che lo dava per non poter fare altrimenti e, una volta tanto nella vita, la *Logica* vinse.

Così l'egregia signora Tartufari, autrice di *Logica*, ebbe la piccola fortuna, che fu però seguita poi da una disgrazia: quella di far rappresentare, dopo una lunga aspettativa, il suo lavoro.

Poichè questo lavoro, cambiato, non so perchè, il primo titolo in quello abbastanza inconcludente di " *Chi vince e chi perde* ", come è risultato dalla ribalta del *Nazionale*, recitato dalla compagnia Emanuel, non è servito che a dare un indice dell'esito meschino del concorso *Gallina*.

L'autrice, dicono, ha voluto presentare, in forma dialogica, vari studi sul matrimonio, esaminando quello male assortito nei conjugi *San Germano*, che si rimette sulla buona via unicamente per la virtù della moglie, la quale resiste a tutte le seduzioni, anche a quelle dell'uomo che ama; esponendo, come esempio salutare per le fanciulle di testa debole il matrimonio della cugina della *San Germano*, che va a rotoli; facendo infine intravedere la felicità in due sposi virtuosi e sempre innamorati.

E fin qui nulla di male. È un' idea come un'altra, sebbene io mi permetta di osservare alla signora Tartufari come esista una certa commedia italiana, intitolata " *I mariti* ", che si propone appunto lo stesso scopo.

Ma quello che a me pare non vada bene affatto è il metodo come quegli studi sono svolti: metodo frammentario, abbastanza puerile per tecnica, nè ravvivato da un forte rilievo dei personaggi, dei quali i secondari non sono neanche abbozzati, e i principali restano in una costante indeterminatezza.

Un sereno e ignoto spettatore, che mi sedeva vicino, calata la tela dopo il primo atto, disse mortificato: Io ho capito niente.

E invero quel primo atto è un va e vieni, confuso, un chiaccherio continuo, col quale s'intende forse di preparare l'ambiente, ma si riesce invece a far notare la mancanza di preparazione.

E la confusione si mantiene nel secondo atto, e risorge disgraziatamente nel quarto.

Nel terzo in cui predomina il duetto, la commedia si snebbia e l'autrice riesce a condurre la scena della seduzione, o meglio dell'amore nella quale la virtù della protagonista trionfa, con misura e con efficacia. Così devesi notare, per giustizia, qua e là, qualche brano di dialogo condotto con semplicità garbata; ma disgraziatamente proprio nell'ultimo atto, torna il chiacchierìo inconcludente, e si chiude il lavoro con un dialogo tra la *San Germano* e il marito, che invece di essere la sintesi della commedia, ne mostra tutta la povertà di organismo.

Su la quale povertà io non avrei insistito, per riguardo a una buona signora che vuol scrivere, se il precedente del premio, (la storia dei premi drammatici riuscirebbe gustosa), non me ne avesse dato in qualche modo il diritto.

Luigi Grande

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Alba (L') — a. II., n. 318 — 29 marzo 1901 — Milano.

" Riccardo Wagner nella storia dell'arte " : Siegfried. (Con rapido e conciso esame l'articolista dimostra come si abbia torto a creare delle confusioni intorno al posto cui ha diritto Riccardo Wagner nella storia dell'arte. A lui pare che non sia da cadere in dubbio, ammettendo che Wagner, è musicista meraviglioso perchè é poeta dall' occhio di aquila. Considerarlo, quindi, separatamente, come drammaturgo e come compositore, è grave errore. Il miracolo dell' esistenza di Wagner sta appunto nella fusione armonica dei due elementi, onde il Grande trae tutta la sua possanza di poeta musicale drammatico).

Antologia (Nuova) — a. 36. Fasc. 703. — 1° aprile — Roma.

" Sopra una carta " (*Na Jedna Carte*) dramma in 5 atti di Enrico Sienkiewicz, traduzione dal polacco del professor Domenico Ciampoli : il seguito e la fine (teatralmente a noi il dramma del Sienkiewicz è apparso abbastanza ingenuo nella forma e parecchio primitivo nella psicologia dei suoi personaggi. Non crediamo possa aver successo sulle scene italiane).

Matelda — a. I., n. 1. — 21 marzo 1901 — Napoli.

" Enrico Ibsen " R. Lalia Paternostro, (si prende occasione dal l' anniversario della nascita dell' Ibsen, per parlare dell' opera ibseniana) — " .... Tra il vero e l' intelletto " , rubrica di arte drammatica.

Revue d'Art dramatique — 16ᵉ année — Avril — Paris.

Campagne contre la décadence (contiene : *Décadence et Renaissance* di Edouard Quet; *Le Catholicisme transparent* di Morel; ecc).

Settimana (La) — a. VI., n. 13 — 31 marzo 1901 — Firenze.

" Il Concorso drammatico Governativo " : Cesarone (in questo articolo si sostiene che il concetto del Concorso governativo è d'incoraggiare gli autori drammatici, e non di valutare in senso assoluto l'opera d'arte. Se si dovesse premiare il capolavoro, il danaro che si elargisce apparirebbe derisorio. Quindi, non potendo il Governo d'Italia fare di più e di meglio per un'istituzione che sotto tutti gli aspetti non ha ragione di essere, l'articolista è d'avviso che venga abolita, nell' interesse della dignità del teatro italiano).

Vittoria Colonna — a. XI., n. 7 — 1.° aprile 1901 — Napoli.

" Un' amica di Molière " A. M. Antonelli. (Si ricorda l' attrice Béjart amica e cooperatrice di Molière).

Voci del Peristilio

— Iersera, lunedì 15 aprile, il teatro *San Carlo* ha chiuso i battenti. La stagione musicale aperta con lieti auspici, cioè col successo di *Tosca* di Giacomo Puccini, si è chiusa con un altro successo toccato alla *Fedora* di Umberto Giordano e, tirate le somme, si può asserire che, nel complesso, gli spettacoli allestiti dalla attuale impresa che è al primo anno della sua gestione, dei cinque concessi dell' amministrazione comunale, sono stati abbastanza all' altezza del decoro del *Massimo* di Napoli, tenuto conto che, dolorosamente, è un teatro senza dote! E dopo la parte di meritata lode all' impresa, ne va fatta una illimitata a Leopoldo Mugnone, che è stato il vero perno della stagione, lavorando infaticabilmente e mettendo a contributo per la buona riuscita degli spettacoli, il suo valore indiscusso di artista e di direttore eccelso. Il pubblico napoletano ha riconosciuto tutto ciò e ne ha dato una prova evidente al suo concittadino, festeggiandolo tutte le sere di spettacolo e specialmente in quello della sera di giovedì 11 aprile, che era dato in suo onore, con la seconda rappresentazione di *Fedora;* a Leopoldo Mugnone, in quella serata, che rimarrà scolpita nel suo cuore di artista e di napoletano, venne fatta una vera festa con offerta di ricchi doni e di ovazioni interminabili. A lui il saluto di Napoli e dei Napoletani che sperano rivederlo ancora — forse nella prossima stagione — su quello scanno direttoriale. E un eguale saluto vada ad Angelica Pandolfini, l' artista eletta e signorile, a Fernando de Lucia, ad Eduardo Camera, la triade principale del nucleo artistico sul quale sono stati poggiati gli spettacoli sancarliani della or terminata stagione.

— Un pubblico sceltissimo ed enorme è accorso al concerto di Enrico de Leva, dato, nella sala Maddaloni, martedì 9 aprile. Il giovane musicista napoletano presentava tutto un programma di proprie composizioni, dalla *pagina d' album* per canto al *brano* orchestrale, che attestava il suo progresso nel cammino artistico e la sua qualità di lavoratore coscienzioso. In una fugace nota di cronaca non è possibile entrare in disamina speciale, diremo solo che il *Preludio* e le *Scene Pittoresche* per orchestra dimostrano tutte le attitudini del musicista per questo genere di musica, nonchè una strumentazione sempre elegante e sobria. Nella musica per canto e in quella per pianoforte, genere da salotto, Enrico de Leva ha già conquistato da parecchi anni il suo posto, che è fra i migliori attuali compositori. Il suo concerto ebbe il contributo della direzione di Leopoldo Mugnone, del canto di Angelica Pandolfini e di Eduardo Sottolana, del violinista Giovanni Calveri. Tutta l'esecuzione del programma, nel quale il concertista si mostrò anche pianista elegante, fu di prim'ordine.

— Filippo Ivaldi, un bolognese educato alla scuola pianistica di Giuseppe Martucci, che compie ora una prima *tournée* concertistica in Italia, ha chiesto al pubblico napoletano il suo giudizio con un *concerto* nella Sala Roma-

niello, mercoledì 10 aprile. Il programma dell'Ivaldi, intonato a severi criteri d'arte, comprendeva della musica di Bach, di Beethoven, di Schumann, di Chopin, di Scarlatti, di Martucci, infine dei principi del pianoforte. E l'esecuzione che il giovane pianista ne fece fu quale possa dare un musicista di avvenire. L'Ivaldi ha delle qualità preziose, sia per un meccanismo impeccabile, sia per l'interpretazione della musica che eseguisce; e l'accoglienza fattagli dal pubblico che accorse ad udirlo, nel quale notammo molti artisti, e molti pianisti, fra i quali Costantino Palumbo, fu cordialissima e di essa Filippo Ivaldi può essere contento: fu di quelle che si fanno ad artisti veri e dei quali, si ha fede, l'arte si avvantaggerà.

— Alla Sala Romaniello, ieri 15 aprile, si è onorata la memoria di Niccolò van Westerhout,il giovane e valoroso musicista del quale si rimpiange sempre l'immatura morte, con un *concerto* commemorativo. Vennero eseguiti varii brani delle sue opere, fra i quali alcuni pezzi del *Cimbelino* e del *Fortunio*, della musica pianistica ed il suo *concerto* per violino. Ne furono esecutori egregi la signora Anna Ruta, il tenore Ventura, il baritono Camera, il pianista maestro Ernesto Coop, il violinista Giovanni Calveri. Accompagnatore a pianoforte il giovane maestro Leopoldo Tarantini.

— L'arte musicale ha in questi giorni segnato un altro nome, fra quelli dei suoi più fervidi cultori, nel libro della morte: quello di Marco Sala, musicista modesto ma non meno valoroso e colto. Egli lascia parecchie composizioni per piano, per canto, per orchestra, in tutte le quali vi si scorge sempre la mano di un artista e di uno studioso. Va ricordato anche per parecchia musica ballabile, nella quale fu compositore aristocratico. Il Sala fu amico intimo ed affettuoso di Arrigo Boito.

— Nella ventura settimana sarà pubblicato pei tipi dell'editore Cappelli di Rocca S. Casciano in volume di 600 pagine, un interessante lavoro di Giuseppe Costetti dal titolo " *Il teatro Italiano nel 1800* „ *Indagini e ricordi*, con prefazione di Raffaello Giovagnoli. La competenza dell'autore in arte, ci fa sicuri cha la nuova opera incontrerà il favore dei cultori e degli amatori del nostro Teatro.

— Telegrafano da Parigi che la riduzione inglese del celebre *Mondo della noia* di Pailleron, ha avuto a Londra un ottimo successo.

— Sono in corso le trattative per una serie di spettacoli da darsi alla *Fenice* di Venezia. L'apertura del teatro dovrebbe coincidere con l'inaugurazione della Esposizione di Belle Arti, che avverrà il 21 aprile.

— All'amico e collega Vincenzo Tardini vadano i migliori auguri per le nozze della sua figliuola signorina Tuda col signor Francesco Panini.

— Per dare ai nostri lettori fin da ora il frontispizio e l'indice del 1° volume che si completa col presente fascicolo aggiungiamo in più dell'ordinario quattro pagine, di cui ci rivarremo nel fascicolo prossimo.

— Col presente fascicolo la *Rivista* chiude il suo primo volume. Col prossimo, a rigore delle relative date, inizia la serie delle pubblicazioni mensili. Quindi il primo fascicolo del secondo volume apparirà il 15 maggio.